



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2013

**Carina Miguel
Figueiredo da Cruz
Rosa Rodrigues**

Palavras e imagens de mãos dadas
**A arquitetura do álbum narrativo em Manuela
Bacelar**



**Carina Miguel
Figueiredo da Cruz
Rosa Rodrigues**

***Palavras e imagens de mãos dadas*
A arquitetura do álbum narrativo em Manuela
Bacelar**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Aos meus pais

Ao Nelson

O júri

Presidente

Prof. Doutor Armando da Costa Duarte

Professor Catedrático do Departamento de Química da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Blanca-Ana Roig Rechou

Professora Catedrática da Faculdade de Ciências da Educación da Universidade de Santiago de Compostela

Prof. Doutor José António de Magalhães Gomes

Professor Coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Sara Raquel Duarte Reis da Silva

Professora Auxiliar do Instituto de Educação da Universidade do Minho

Prof.^a Doutora Cristina Manuela Branco Fernandes de Sá

Professora Auxiliar do Departamento de Educação da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Joana Maria Ferreira Pacheco Quental

Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos

Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro
(Orientadora)

Agradecimentos

À minha orientadora, a Professora Doutora Ana Margarida Ramos, quero expressar a minha profunda gratidão pela sugestão do tema, pelo acompanhamento e pelo exemplo persistente de seriedade e rigor, mas também, e acima de tudo, pela paciência inabalável face às minhas hesitações, pela confiança e pela amizade.

À Professora Doutora Blanca-Ana Roig Rechou, que de forma inestimável me acolheu na Universidade de Santiago de Compostela, agradeço os sábios ensinamentos, os conselhos e as conversas sempre profícuas, além do voto de confiança, neste e noutros projetos, e as incontornáveis palavras de ânimo.

Ao Professor Doutor Jesús Díaz Armas, com quem tive o privilégio de estagiar – e tanto aprender – na Universidad de La Laguna, agradeço a confiança, o interesse e incentivo constantes. A ele devo também as preciosas lições e as intuitivas e inspiradoras discussões, indispensáveis à concretização deste trabalho.

À artista plástica Manuela Bacelar, agradeço o testemunho e a prontidão das suas respostas às dúvidas que me foram surgindo. E tão simplesmente por ter estado na génese desta tese, *moje věčná vděčnost*.

À Santa Casa da Misericórdia de Aveiro e, em especial, às educadoras que colaboraram neste estudo, as minhas colegas Sara e Anabela, agradeço a adesão imediata e o empenho valiosíssimo. Sem a sua participação, este projeto não teria sido exequível.

À Professora Doutora Sara Reis da Silva, companheira amável de leituras e viagens, a minha gratidão pelo prestimoso apoio bibliográfico, tendo-me permitido a consulta de estudos seus inéditos e trazido à minha atenção outros textos essenciais à realização desta tese.

Aos Professores Doutores José António Gomes, Paulo Alexandre Pereira e ao Doutor Abdelilah Suisse que, em distintos momentos, me concederam importante material bibliográfico e/ou esclareceram as minhas dúvidas, agradeço a generosidade e, ainda, tantas vezes, as palavras de conforto.

Agradeço ainda e sempre,

a todos os meus amigos, destas e de outras latitudes, os de sempre e os que ganhei à mercê desta jornada, aos meus familiares e colegas, e a todos os que, de um modo ou de outro, me acompanharam neste longo e por vezes tão íngreme percurso. Em nome da amizade, pelo carinho e pela solidariedade, um abraço eternamente grato.

aos meus pais, pelo amor e pelo orgulho, e por tantas outras coisas que eu nunca lhes saberia dizer; à Ló e à Inês, pela compreensão da minha ausência em tão vastos e difíceis momentos.

ao Nelson, primeiro de todos e “o meu melhor professor do mundo”, pela sua mais elevada amizade e pela genuína cumplicidade na alegria de ver este projeto concluído. *Toi seul me fais comprendre que «L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier»* (Paul Éluard, 1939).

Palavras-chave

Manuela Bacelar, álbum narrativo, literatura infantil, ilustração, edição, recepção, competência literária, literacia verbal e visual, pós-modernismo, intertextualidade, metaficção

Resumo

É objetivo da presente investigação a análise sistemática do álbum narrativo infantil, mais concretamente, da obra escrita e ilustrada por Manuela Bacelar, numa leitura dialógica das suas componentes linguística e pictórica. Partindo de um conspecto teórico-crítico do conceito e da caracterização do álbum enquanto género maior da literatura, o estudo centra-se no exame técnico-compositivo do *corpus*, procurando indagar alguns dos traços e/ou dos recursos formais, retórico-estilísticos e ideotemáticos que singularizam a obra desta premiada artista plástica, assentando em algumas das modernas correntes literárias (e.g., a intertextualidade e a metaficção) que a inscrevem numa estética pós-modernista. As repercussões práticas do contacto precoce com o álbum e os seus contributos na promoção de comportamentos emergentes de literacia são analisados num estudo de caso que a investigação contempla. Analisando a interação entre as vertentes textual e icónica sublinha-se a especificidade de um género que aposta na narrativização como forma de aproximar a criança do universo plástico e literário.

Keywords

Manuela Bacelar, narrative picturebook or picture storybook, children's literature, illustration, edition, reception, literary competence, verbal and visual literacy, postmodernism, intertextuality, metafiction

Abstract

The aim of this thesis is to provide a systematic analysis of the narrative picturebooks (or picture storybook) of the author illustrator Manuela Bacelar – an analysis derived from a dialogical reading of the linguistic and pictorial components. The study begins with a critical overview of the concept and characterization of the picturebook as one of the greatest forms of literature. Relying upon modern literary currents (e.g., intertextuality and metafiction) to be found in a postmodernist aesthetic, it examines the corpus, from both a technical and compositional point of view, seeking to investigate some of the traits and / or formal resources, rhetorical, stylistic and thematic, that distinguish the work of this awarded artist. To contemplate the practical implications of early contact with picturebooks and their possible contribution to emergent literacy behaviours, a case study is described. By analysing interaction with the textual and iconic aspects of these picturebooks, it highlights how the specificity of a form that relies upon the narrative process can bring a child closer to the illustrated and literary universe.

ÍNDICE

Introdução	13
I. Prolegómenos para o estudo do álbum ilustrado	21
1. Apontamentos para uma história do álbum	25
1.1. Origens e evolução	26
1.2. No trilho do álbum moderno	33
1.3. O álbum no pós-modernismo	37
1.3.1. Um olhar sobre os clássicos	37
1.3.2. O triunfo da imagem	45
1.4. O álbum em Portugal	49
1.4.1. Pioneirismo e (r)evolução	50
1.4.2. O álbum contemporâneo	56
1.5. A investigação sobre o álbum	67
2. Para uma poética do álbum	73
2.1. O álbum e outros livros de imagens	74
2.2. (In)definição e características do álbum	77
2.3. A ilustração: um carimbo autoral em transformação	83
2.4. Do diálogo verbo-icónico: encontros e desencontros	87
2.5. Do álbum pós-moderno e da audiência dual	93
2.6. Para uma descrição genológica: o álbum como <i>metagénero</i>	97
II. O álbum escrito e ilustrado por Manuela Bacelar	105
1. A produção artística de Manuela Bacelar: influências e percurso	111
1.1. Da receção às primeiras criações	112
1.2. A dedicação à ilustração	117
1.3. Da ilustração à escrita: os primeiros álbuns	119
1.4. Versatilidade e polimorfismo	121

2. Do projeto plástico à narrativa visual	131
3. Nas fronteiras do álbum	137
3.1. Formato e materialidade	138
3.2. Da componente peritextual	139
3.3. A série “Tobias”: unidade e diversidade	157
4. No âmago do álbum: sucessões e cruzamentos	163
4.1. Da (dupla) página e do espaço do livro	164
4.1.1. Entre margens	166
4.1.2. No espaço livre da página	168
4.1.3. De uma página para a outra	170
4.2. Estrutura e organização narrativas	175
4.2.1. Ação e narração: enredo e suas modalidades	176
4.2.2. Personagens: tipologia e caracterização	182
4.2.3. Espaços e lugares: geografias narrativas	198
4.2.4. Tempo e movimento: o tratamento cronológico	207
4.3. Linguagem e estilo	227
5. Constâncias temáticas	233
5.1. Identidades permeáveis ou a apologia da diferença	234
5.2. Infância, sonho e viagem: à descoberta do Eu e do Outro	239
5.3. Humor, absurdo e grotesco: um mundo virado do avesso	244
5.4. Da homenagem à subversão: um passeio pela Arte	249
6. Tradição cultural ocidental: recursos e simbolismos	255
6.1. Da transtextualidade na obra de Manuela Bacelar	256
6.2. Mitologia e iconografia da arte religiosa	263
6.3. Da simbologia na arte profana	273
III. A resposta-leitora ao álbum de Manuela Bacelar	289
1. Da resposta ao álbum e da <i>Teoria da Compreensão Literária</i>	293
2. Conceptualização do estudo: contexto e metodologia	303
2.1. Do paradigma investigativo	303
2.2. Desenho da investigação	305
2.3. Instrumentos e procedimentos	308
3. Nos meandros da compreensão literária: ver, ouvir e construir	311

3.1. Resposta analítica	311
3.1.1. Da construção do sentido narrativo	312
3.1.2. Do livro enquanto objeto ou produto cultural	319
3.1.3. Da linguagem do texto	321
3.1.4. Da componente visual	322
3.1.5. Da relação entre a ficção e a realidade	325
3.2. Resposta intertextual	326
3.2.1. Associativa	326
3.2.2. Analítica	328
3.2.3. Sintética	329
3.3. Resposta pessoal	330
3.3.1. Da vida para o texto	331
3.3.2. Do texto para a vida	332
3.4. Resposta transparente	333
3.5. Resposta performativa	334
4. Síntese dos resultados	337
5. Reflexões finais	341
Conclusão	345
Bibliografia	359
Bibliografia ativa de Manuela Bacelar	361
1. Bibliografia ilustrada por Manuela Bacelar	361
2. Bibliografia escrita e ilustrada por Manuela Bacelar	364
3. Textos dispersos	365
4. Entrevistas	365
Bibliografia passiva	367
1. Sobre Manuela Bacelar	367
2. Sobre literatura para a infância, álbum e ilustração	370
3. <i>Varia</i>	387
Anexos	393
Anexo 1 – Manuela Bacelar: vida e obra	395
Anexo 2 – Textos das obras analisadas	401
Anexo 3 – Questões da entrevista às educadoras cooperantes	427

Índices	429
Índice de figuras	431
Índice de quadros e esquemas	434
Índice onomástico	435

INTRODUÇÃO

Tomando como referência o álbum ilustrado (ou *picturebook*), género multimodal cujos desenvolvimentos recentes têm suscitado reflexões que sublinham a sua relevância enquanto publicação particularmente vocacionada para a promoção de competências literárias, constitui objeto da presente investigação a análise técnico-compositiva da obra de Manuela Bacelar, de modo a esclarecer a sua multifuncionalidade plástico-literária e narrativo-expressiva na construção de uma linguagem híbrida entre palavras e imagens.

Embora se lhe reconheçam relevantes antecedentes, é sob a influência dos progressos técnicos das artes gráficas, em especial das potencialidades dos processos de impressão e reprodução fotográfica em *offset*, que surge o álbum moderno, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, nos alvores dos anos 60 do século XX. Época em que, simetricamente, «una cultura de masas, una sociedad de consumo, una reubicación espacio-temporal del hombre transforman nuestra sociedad del mismo modo en que la revolución industrial había cambiado el concepto de libro» (Duran, 2000: 24).

Inicial e preferencialmente destinada a pré-leitores, essa modalidade mista em que coexistem uma componente verbal e uma outra visual, constitui, atualmente, um dos segmentos mais dinâmicos e inovadores da criação gráfica e literária universal, mas também um dos mais complexos e desafiantes para a investigação. «Isto porque confronta o leitor com uma tessitura discursiva semioticamente complexa» (Gomes, 2009: 79), assente na interação entre os discursos linguístico e icónico, além de um conjunto de características peritextuais, especialmente relacionadas com a sua edição e composição gráfica (*e.g.*, formato, elementos de *design*, *mise en page*). No dizer de Uri Shulevitz, para quem o álbum «could not [...] be read over the radio» (Shulevitz, 1997: 15), é justamente essa relação simbiótica e a consequente incapacidade que o seu texto «revela de, isoladamente, contar uma história e afirmar-se como uma narração» (Ramos, 2011a 18), que o distingue do livro profusamente ilustrado.

Se o caráter híbrido e aparentemente não narrativo de algumas edições, relacionado com a sua construção elítica ou lacunar, tem colocado severas dificuldades de definição e catalogação, o álbum estrutura-se no mais das vezes a partir de uma narrativa simples e facilmente reconhecível pela criança-leitora, possibilitando um contacto precoce com uma dupla dimensão plástica e literária, e desenvolvendo sempre um diálogo cúmplice, em que a mensagem verbal, mais ou menos abstrata, se vê condensada e cujo sentido é ampliado pelo auxílio das ilustrações.

Como notara José António Gomes (2009), a “redundância”, a complementaridade ou a contradição são apenas alguns dos tipos de *interplay* que as imagens vão construindo com as palavras para produzir significação e originar uma forma potenciada de narrar. Além disso, à semelhança do texto verbal de índole literária, em que a metáfora, o símbolo, a polissemia, a par da rede intertextual em que se inscreve, constituem traços essenciais; a imagem, à sua escala, descreve-se por elementos similares, configurando uma nova gramática que interessa ser criticamente apreciada, pelos distintos níveis de leitura que combina (lexical, morfológico, sintático e semântico). Flexível à experimentação pós-moderna, com a qual partilha algumas das suas características, como a hibridez genológica e a implosão de géneros, o dialogismo, a intertextualidade e a paródia, a descontinuidade narrativa e a metaficcionalidade, a experimentação e o questionamento, entre outras, o álbum oferece as maiores ruturas estéticas no quadro da literatura infantojuvenil, desafiando e exigindo do leitor a capacidade de ler nos interstícios, criar expectativas e avançar hipóteses de sentido.

Realizado, na sua feição mais pura, por um ilustrador, igualmente responsável pela redação do texto verbal (sempre que ele apareça, entenda-se), ou por uma dupla de autores, um escritor e um ilustrador¹, o álbum foi objeto de criação por parte de um grupo alargado de vozes internacionais, permitindo a afirmação de nomes como Maurice Sendak, Mercer Mayer ou Tomi Ungerer. No panorama nacional, esta foi, até recentemente, uma área escassamente explorada e o número dos seus autores tão-pouco significativo.

Ora, é neste quadro, na senda das propostas seminais de Leonor Praça e Maria Keil, que Manuela Bacelar (MB) ocupa um lugar de destaque no grupo precursor de

¹ Destaque-se, ainda, a participação do *designer* enquanto criativo responsável pela combinação do texto e da imagem, e da conceção do livro como um objeto artístico específico e único.

criadores de álbuns em Portugal. Distinguindo-se como autora única de um conjunto significativo de obras, inúmeras vezes premiadas e feitas de múltiplas faces, a artista plástica que, no contexto luso, primeiro se dedicou em exclusividade ao labor ilustrativo, oferece motivo de atenção e de estudo.

Desta feita, e assumindo-se a presente investigação como uma análise sistemática do álbum narrativo infantil, mais precipuamente, da obra escrita e ilustrada por MB, numa leitura dialógica – e em cúmplice interação – das suas componentes linguística e pictórica, optou-se por estruturar o nosso plano de trabalho em três secções.

No primeiro capítulo, dedicado a um conspecto teórico-crítico da *biografia* e caracterização do segmento em epígrafe, alicerçado na revisão da literatura existente (centrada em questões como a literatura para a infância, a ilustração, o álbum e as transposições intersemióticas), e numa releitura atenta de algumas das suas publicações mais relevantes, pretendemos primeiramente clarificar o seu conceito, explicitando a génese e a história da sua evolução. Descrevendo as principais tendências do seu desenvolvimento no quadro europeu, com especial incidência no panorama português, é ainda da nossa intenção contextualizar a obra de MB, refletindo sobre a importância de obras de autoria nacional na expansão deste universo editorial. Destacar-se-ão, nessa medida, as produções literárias de Leonor Praça (*Tucha e Bico*, 1969) e Maria Keil (*As três maçãs*, 1988; *Os presentes*, 1979; *O pau-de-fileira*, 1977), enquanto cultoras do álbum em Portugal.

Num segundo momento deste capítulo, debruçar-nos-emos sobre aspetos ligados à conceção deste tipo de livro, nomeadamente no que se refere à sua edição e produção gráfica, bem como à leitura das imagens que o integram, sublinhando a relevância da articulação verbo-icónica. Nesse sentido, retomaremos as importantes conclusões de investigadores de referência, com especial relevo para os estudos levados a cabo por Perry Nodelman (1990), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), Peter Hunt (2005), Sophie Van der Linden (2007), Lawrence Sipe (2008), Ana Margarida Ramos (2011a), entre outros, que, de forma sistemática, têm insistido na necessidade do estudo do álbum enquanto género maior da Literatura, pela originalidade e complexidade que o caracteriza. Partindo da caracterização deste segmento, refletindo sobre as dificuldades de definição e catalogação que têm ocupado os críticos, aprofundar-se-ão questões ligadas, entre outras, às funções da ilustração e às relações texto-imagem, ao carácter híbrido e dialógico da publicação, bem como ao pacto de leitura que instaura. Com o

propósito de legitimar a sua leitura à luz da teoria literária, é com a definição e uma proposta de classificação genológica do álbum que encerraremos este capítulo inaugural.

Conscientes do vasto referencial teórico que subjaz a conceitos basilares no âmbito da competência literária e de recursos narrativo-expressivos que com ele partilham afinidades semântico-pragmáticas, como sejam, por exemplo, a intertextualidade e a metaficcionalidade, e de cujo estudo exaustivo não negamos o nosso interesse futuro; por questões metodológicas e de estruturação básica da tese, faremos acompanhar a sua revisão e seu o confronto com a leitura do *corpus*.

Após este enquadramento teórico em torno das principais coordenadas do *picturebook*, dedicaremos o segundo capítulo à análise literária e sistemática da construção do álbum narrativo assinado por MB. Constituirão, mais especificamente, objeto da nossa investigação os álbuns dos quais foi *escritora* e ilustradora, como documentam os nove volumes da coleção “Tobias” (1989-1992) e os dois números da série “Bublina” (1996), os títulos *O meu Avô* (1990), *Sebastião* (2004), *O livro do Pedro* (2008), além de ambas as obras recomendadas pelo Plano Nacional de Leitura, *O dinossauro* (1990) e *Bernardino* (2005).

Porém, antes de iniciarmos a leitura do *corpus* propriamente dita, entendemos ser pertinente preludiar esta secção com uma apresentação dos dados biobibliográficos da autora, contemplando as origens e os fatores que nortearam a sua criação, e demarcando três períodos-charneira: o percurso pessoal e formativo até à concretização dos primeiros trabalhos plásticos; o momento da dedicação exclusiva à atividade da ilustração; e o período iniciado com a sua incursão no álbum. Procederemos, de seguida, à caracterização da linguagem visual de MB, dando conta das suas tendências e principais linhas de desenvolvimento, evidenciando as diferentes técnicas selecionadas pela artista plástica, a par das suas opções cromáticas, valorizando a componente sensorial e experimental do seu trabalho.

Tomando como balizas teóricas conceitos e matérias situados no domínio dos Estudos Literários, e das suas correntes modernas, como a estética da receção, a intertextualidade, a metaficção ou a semiótica, daremos, então, início ao exame crítico-interpretativo da construção/semiologia do álbum de MB, entendendo-o como um género híbrido, instigador de um complexo pacto de leitura. Unindo e assegurando a interdependência entre as suas disciplinas (Wellek & Warren, 1949; Roig Rechou,

2012), como sejam a Teoria, a Crítica, a História e a Literatura Comparada, a nossa leitura concretizar-se-á, no fundo, a partir da conjugação dos paradigmas analítico, sincrónico, diacrónico e comparativo.

Desta feita, optando metodologicamente por seguir um tradicional percurso de leitura do livro, e porque a questão visual não se centra apenas nas ilustrações, iniciaremos o estudo pela observação da construção gráfica do *corpus*, explorando elementos peritextuais como o formato, o jogo capa/contracapa, as guardas, a composição das páginas e a sua articulação, e a própria (inter)relação formal entre palavras e imagens.

A abordagem à narrativa verbo-icónica efetuar-se-á a partir da análise das categorias narratológicas, enfatizando-se os tipos de registo, discurso e linguagem, os jogos diegéticos e os principais recursos narrativo-expressivos adotados. Tendo como premissa a interdependência discursiva entre o texto e as ilustrações, tentaremos demonstrar a que nível se estrutura essa articulação, pressupondo um dialogismo entre estas duas linguagens que, em consonância, criam sentidos que a leitura confirmará. Ainda como forma de atestar as virtualidades plurissignificativas da obra na formação de leitores competentes e autónomos, e depois de uma sistematização das suas temáticas mais recorrentes, remataremos este capítulo com uma secção dedicada à leitura da simbologia e da intertextualidade.

O terceiro e último capítulo do nosso trabalho centrar-se-á na análise da resposta obtida ao álbum de MB, através de um estudo exploratório e longitudinal com crianças em idade pré-escolar. Conquanto algumas investigações internacionais se tenham debruçado sobre o estudo da resposta-leitora e dos níveis de compreensão da literariedade por parte do público infantil, o processo de compreensão e as competências que dele resultam para a descodificação da complexa sinergia celebrada entre palavras e imagens não foram, ainda, suficientemente estudados e teorizados. No sentido de colmatar algumas lacunas, e ainda que não se afigure como o elemento central desta investigação, pensamos que um estudo de natureza mais prática poderá não só contribuir para a reflexão sobre as repercussões práticas do contacto precoce com o álbum, como evidenciar a qualidade artística e as potencialidades da obra de MB para o fomento de uma educação literária. É, pois, com base na *Teoria da Compreensão Literária* enunciada por Lawrence Sipe (2008) que organizaremos os dados obtidos, refletindo sobre a natureza pedagógica e as funcionalidades do álbum face ao

desenvolvimento de competências literárias nas crianças, relacionadas com a sua capacidade de interpretar informação implícita.

**I. PROLEGÓMENOS PARA O ESTUDO DO ÁLBUM
ILUSTRADO**

Género *editorial*² comumente associado ao público mais novo e, *a priori*, menos experiente em matéria de leitura, o álbum ilustrado tem dado espaço a uma ambiguidade genérica relativamente ao seu estatuto no sistema literário em que se insere, pela pluralidade de leituras e de significados que sugere, e que resulta, fundamentalmente, da combinação sinérgica de dois códigos semióticos – o verbal e o icónico – que, ao invés de se rivalizarem, como lembra Ana Margarida Ramos, se aliam na criação de uma nova forma de narrar, excedendo os seus territórios habituais de ação (Ramos, 2007).

Mais do que um livro ilustrado, o álbum converte-se numa extraordinária ferramenta de enriquecimento afetivo-cultural, uma fonte de prazer e deleite que promove o estabelecimento de relações causais e exige uma análise gráfica das suas ilustrações. Atento aos soberbos efeitos de paginação que retêm o seu olhar pela pertinência de um detalhe ou que o surpreendem pela audácia de uma representação numa relação inesperada entre texto e imagem, o leitor vê-se, a cada quebra de página, confrontado com uma dimensão acrescida da história – aquela que reflete, aliás, a dimensão paradoxal do álbum: a simplicidade aparente e a complexidade interpretativa, a exigirem competências diversificadas de leitura. É precisamente neste ponto que se instaura outra das fortes controvérsias levantadas sobre o estatuto do álbum e o destinatário preferencial a que pretende chegar.

Ao longo da sua evolução histórica, o álbum foi sendo alvo de várias inovações. A predominância que a ilustração foi progressivamente conquistando nas suas páginas, a multiplicação de estilos e de técnicas cada vez mais originais e diversificadas, revelaram um campo de criação literária e artística de uma extraordinária riqueza, onde

² Destaca-se, aqui, o termo por se sentirem ainda fortes hesitações quanto ao seu estatuto no quadro dos géneros literários, visando-se, em momento oportuno deste trabalho, uma reflexão mais atenta sobre a eventual legitimidade e aplicabilidade de outra expressão mais ajustada.

escritores, artistas plásticos e *designers* soltam as suas “vozes”, reinventando constantes combinações pictórico-verbais e contribuindo para um conjunto coerente de interações entre textos, imagens e suportes.

Ainda que não beneficie de um esforço investigativo comparável ao que têm conhecido outros géneros da chamada literatura canónica ou até mesmo da literatura para a infância, o álbum tem merecido um reconhecimento institucional e académico manifesto em todo o mundo. A sua inclusão, como aconteceu em França, em planos curriculares do Pré-escolar, do 1º e 2º Ciclo do Ensino Básico, a criação de disciplinas em ilustração para crianças em várias escolas de arte, a própria formação em literatura infantil nos mais diversos institutos internacionais de formação inicial de professores, e o surgimento, ainda, de um número considerável de editoras especializadas, são apenas alguns dos exemplos que testemunham a atenção que ultimamente se tem dispensado a este segmento da produção literária para os mais novos. E isto sem falar, por ora, dos inúmeros estudos que tem granjeado no campo da crítica e da investigação, sobretudo no estrangeiro, nomeadamente em monografias, ensaios e artigos científicos, sobre os seus recursos pedagógicos, psicológicos e educativos, e sobre a sua diversidade sociológica, artística, estética e literária.

É nesta linha de pensamento que desenvolvemos a presente secção, dedicada ao estudo do álbum ilustrado contemporâneo. Mas antes de nos debruçarmos sobre questões ligadas à sua definição – não isenta de problemas – e à sua especificidade, enquanto publicação particularmente vocacionada para o desenvolvimento precoce de competências literárias, pretendemos, primeiramente, conhecer as origens e as dinâmicas evolutivas que acompanharam a sua afirmação.

1. Apontamentos para uma história do álbum

Se o termo “álbum” parece já ser do domínio de muitos teóricos e profissionais na área da mediação leitora, o mesmo não acontece com um público mais alargado, para quem este tipo de publicação vem sendo frequentemente denominado de “livro de imagens”, “livro para crianças”, ou confundido, ainda, com o chamado “livro ilustrado”. No entanto, o seu emprego não é recente, já que as origens deste género remontam aos princípios do século XIX, impondo-se ao público infantil nos anos 1860 com os célebres “álbuns Stahl”, do escritor e editor francês Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) (Van der Linden, 2007).

Com efeito, o álbum ilustrado para crianças constitui, desde o final da década de 50 do século XX, um dos segmentos mais dinâmicos e inovadores da criação gráfica e literária universal, um fenómeno editorial notável pela sua amplitude e pelo seu sucesso, que tem despertado o interesse por parte de inúmeros investigadores, educadores/professores e demais mediadores no domínio da literatura para a infância. Porém, a sua história permanece obscura: as investigações realizadas nesse domínio, no final de 1980, pouco se desenvolveram e raramente têm sido divulgadas.

Sem pretender um levantamento exaustivo da história da ilustração ou do livro ilustrado para crianças³, procuremos apenas recuar às origens do álbum e tentar perceber que evolução sofreu ao longo dos tempos, no sentido de compreender e, porventura, clarificar a persistência de certas controvérsias face ao seu surgimento, enquanto forma editorial específica. Evidenciaremos o surgimento destas publicações no contexto ocidental⁴, estreitando o estudo para o caso português, onde as edições têm

³ Para uma história da evolução da ilustração, dos processos litográficos e de impressão, sugere-se a leitura da obra de Sophie Van der Linden (2007).

⁴ Sublinhe-se, a este respeito, a atenção mais demorada no panorama editorial francês, não só por influência da bibliografia existente, mas também por constituir um dos universos de maior relevo na proliferação destes livros.

suscitado, nos últimos anos, várias reflexões, mormente acerca da sua especificidade e da sua utilidade pedagógico-didática. Procuraremos analisar as suas repercussões na literatura portuguesa para a infância, particularmente nas últimas décadas, apontando as diferentes leituras a que este género foi submetido. Será nossa intenção, ainda, refletir sobre a criação artística de uma das principais cultoras do álbum em Portugal, a artista plástica que estará, não fortuitamente, na génese da presente investigação – Manuela Bacelar –, contextualizando-a no atual panorama literário para a infância, onde se afirmou, sobretudo no que à sua atividade de autora única diz respeito.

1.1. Origens e evolução

Embora os estudos histórico-críticos consagrados ao álbum sejam escassos, devemos à investigadora francesa Sophie Van der Linden a mais ampla e rigorosa análise – *Lire l'album* (2007), onde a autora situa e caracteriza o género, tanto no seu contexto histórico como editorial, constituindo uma das principais referências, certamente a mais pertinente e imprescindível para o estudo do álbum. Além de outras aporções bibliográficas de interesse, devidamente referenciadas ao longo do capítulo, seguiremos, ainda, *pari passu*, as cronologias de Annie Renonciat (2009), de Olivier Piffault (2009), de Michel Piquemal e Cendrine Genin (*s.d.*) (membros da BnF - *Centre national de la littérature pour la jeunesse - La Joie par les livres* – Secção Francesa do IBBY) e outra mais recentemente traçada por Teresa Duran (2009), por constituírem outras referências centrais e úteis na abordagem de uma história do álbum ilustrado para a infância.

Desta feita, como forma de alcançarmos uma visão histórica do segmento editorial em análise, assinalaremos algumas das criações mais relevantes e que marcaram os principais pontos de viragem no trilho da sua evolução.

Certos estudos relacionam o seu aparecimento com o primeiro livro didático ilustrado destinado à infância – o *Orbis Sensualium Pictus* de Comenius (1592-1670), publicado em 1658, e que, apoiado na ilustração enquanto elemento decisivo na transmissão de saberes e no desenvolvimento educativo da criança, testemunhava já de uma relação estreita entre texto e imagem. Outros tendem a situá-lo nos meados (e finais) do século XIX, com o nascimento de novas casas editoriais, nomeadamente em

França, como a Hachette (1826) ou a Larousse (1852), que deram um forte impulso ao desenvolvimento do género, assim como de obras reveladoras de uma interdependência visível entre os discursos verbal e icónico, como por exemplo em *Der Struwwelpeter* (1844) de Heinrich Hoffmann (1809-1894), na obra de Randolph Caldecott (1846-1886), considerado por muitos como o precursor deste encontro de linguagens, ou ainda, mais tarde, nos célebres contos de “Pedrito Coelho”, nascidos em 1901 pela mão de Beatrix Potter (1866-1943).

Na verdade, apesar de a sua origem não ser consensual, teremos de recuar cerca de dois séculos se quisermos ouvir pela primeira vez o termo “álbum”⁵, surgido, em França, em 1820, para designar uma recolha de gravuras ou litografias, impressa e habitualmente encadernada num formato de paisagem, e de temática artística, caricatural, paisagista ou monumental. Seguidas de um comentário didático ou moralizante, estas “estampas” apoiariam, mais tarde, a narração de histórias de cariz instrutivo e educativo junto do público infantil, retomando, algumas, grandes clássicos da literatura infantojuvenil (*La Fontaine en estampes*, *Contes de fées en estampes*, *Civilité en estampes*, etc.), e revestindo-se, portanto, das funções pedagógicas, documentárias e educativas que se lhe associavam desde as suas origens.

Com este primeiro formato, o álbum assinala um período notável na história do livro – uma “espécie mutante” criada para a veiculação de imagens, a inverter a primazia milenar do texto sobre a imagem (Renonciat, 2008). Ainda assim, a importância secundária do texto não se media em termos quantitativos – ocupando a componente textual um número de páginas frequentemente superior às imagens – mas antes ao nível do seu estatuto: sob a forma de um comentário ou extensão de gravuras, ou até mesmo de um simples título ou legenda, o texto era, então, concebido numa dependência mútua.

Nesta sua forma primitiva, o álbum afasta-se do sistema organizado do livro,

⁵ Referimo-nos aqui ao uso contemporâneo do termo, que aparece, em 1820, com a emergência do novo suporte editorial referenciado. Não desprezamos, contudo, as origens da palavra *álbum* (acusativo do latim *albus* – branco) que designava, já na Antiguidade, um suporte ou uma espécie de tábua, rebocada com gesso e utilizada para a inscrição de registos oficiais. Nos séculos XVI e XVII, na Alemanha, o *album amicorum* corresponde a um pequeno caderno de páginas brancas que os estudantes universitários usavam para recolher dedicatórias de amigos e estudiosos. A partir dos meados do século XVIII, o termo *álbum* passa a designar um caderno de viagem destinado a acolher notas e esboços de artistas sem intenções de difusão (Renonciat, 2009).

fugindo ao princípio de sucessividade que a leitura exige, e podendo, assim, ser apreendido numa qualquer ordem. Por outro lado, trata-se já de um produto editorial peculiar, dotado de uma capa atraente e cuidada e de um formato oblongo concebido para a reprodução de gravuras de página inteira. Intimamente ligado ao desenvolvimento da litografia no início do século XIX⁶, o álbum começa, desde então, a ser visto como um objeto artístico, pela reprodução fiel de criações autorais (desenhos e caricaturas), que assegura uma divulgação ampla e popularizada. De forma rápida e progressiva, a sua produção diversifica-se ao longo desses anos e procura responder a uma larga variedade de gostos.

Na origem também daquela que hoje, e só há pouco anos, chamamos de banda desenhada, o genovês Rodolphe Töpffer (1799-1846), que, com recurso ao procedimento litográfico, se lança, em 1833, na publicação de «sete álbuns em formato oblongo [...], traduzidos e divulgados um pouco por toda a Europa estabelecendo um padrão de narrativa gráfica» (Cotrim, *s.d.*), inventa uma nova forma de articular texto e imagens, que o próprio designou de “literatura em estampas”, acrescentando numa nota sobre o primeiro livro:

Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose d’une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ses dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout forme une sorte de roman, d’autant plus original qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose (Töpffer, 1837, *apud* Van der Linden, 2007: 13).

Essa natureza mista do livro acentua-se e ganha uma nova faceta na obra que determinaria, dez anos depois, uma primeira viragem no domínio da criação de álbuns para crianças, a coletânea que o psiquiatra alemão Heinrich Hoffmann escreveu e ilustrou para o seu filho de quatro anos, e que encabeça com o título do seu primeiro conto – *Der Struwwelpeter* (*Pedro esgrouviado*). Embora compreendesse mais do que uma narrativa, este volume original tolerava já um diálogo pictórico-verbal particularmente notório.

Na segunda metade do século XIX, ainda que novas orientações tenham

⁶ Relembre-se que foi em Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, que a imagética popular alimentou a corrente original e inventiva que inspiraria então a ilustração do livro para crianças no resto da Europa – a litografia –, e que conservava toda a qualidade do desenho, ao mínimo traço.

contribuído para a renovação do género (voltando-se para a fotografia de viagem ou, inversamente, para a gravura original), a produção de álbuns para adultos enfrenta uma recessão significativa, ganhando a edição para crianças uma dimensão dinâmica e inovadora proeminente, e evidenciando uma maior abertura a influências internacionais. Num período em que perduram algumas obras para crianças de qualidade literária inferior, o álbum conhece, simultaneamente, um *boom* sem precedentes, devido aos avanços tecnológicos da época, nomeadamente com o surgimento da cromolitografia em 1845 (ou mais tarde, em 1872, com a fotogravura a traço).

Essas evoluções comprometem-se, em França, na década de 1860, nomeadamente com a chegada de um novo e brilhante fenómeno editorial – as coleções. A série de “álbuns Trim” é lançada pela Hachette com *Pierre l’ébouiffé, joyeuses histoires et images drôlatiques pour les enfants de 3 à 6 ans*, versão francesa adaptada do clássico universalmente traduzido *Struwwelpeter* por Louis Ratisbonne (de pseudónimo Trim) (1827-1900). Em parceria, ainda, com esta editora, Charles Albert d’Arnoux, mais conhecido por Bertall (1820-1882), experimentará combinar textos e imagens em obras de que é, simultaneamente, autor e ilustrador (*Mademoiselle Marie sans soin*, 1867). Por sua vez, conseqüente do seu desejo (aliado às evoluções técnicas) de iniciar uma literatura especificamente dirigida à infância, o editor Hetzel publica a coleção de “álbuns Stahl” (197 volumes entre 1862 e 1913), de autoria preferencialmente partilhada com o ilustrador dinamarquês Lorenz Froelich (1820-1908), e da qual resulta o célebre volume *La journée de Mademoiselle Lili* (1862). Estes álbuns, destinados aos mais novos (dos 3 aos 6 anos), cujas narrativas se centram principalmente em personagens infantis, adotando deliberadamente a imagem o seu ponto de vista, orientam a produção para novas direções, numa rutura clara com as formas românticas: o formato oblongo é substituído por um formato vertical, a cor surge em todo o seu esplendor⁷ e a cartonagem anima-se. A imagem deixa de aparecer isolada, e passa a associar-se (ou, até mesmo, entrelaçar-se) ao texto para contar uma história, transmutando este tipo de livro num género narrativo em que ambas as componentes se conjugam para imprimir ação e temporalidade.

⁷ Embora aparecessem, já, algumas reproduções a cores, o seu uso, na época romântica, era raro, sendo progressivamente desenvolvidos, na segunda metade do século XIX, diversos procedimentos, nomeadamente manuais, de entre os quais teve maior êxito o *stencil*.

É igualmente nos anos 60 do século XIX que edições francesas como a Hachette e a Capendu procuram a difusão dos chamados livros animados. A produção destes volumes – cuja tipologia emanara daquele que será certamente tido como o primeiro livro interativo, *Le livre-joujou* (1831) de Jean-Pierre Brès (1782-1832) – aumentará a partir dos anos 50, principalmente no Reino-Unido, onde a casa editorial Dean e o seu concorrente alemão Ernst Nister desenvolveram os seus principais dispositivos: livros com janelas ou abas de puxar e correr, livros com figuras animadas a privilegiarem o divertimento dos seus leitores. Contudo, a dedicação tardia e a falta de inovação neste domínio conduziram ao declínio da edição desse tipo de obras na viragem do século, em resultado, ainda, do seu elevado custo de produção, num contexto, refira-se, de mecanização da produção do livro.

Em 1865, vinte anos depois de Heinrich Hoffmann, o ilustrador alemão de imprensa satírica Wilhelm Busch (1832-1908) imprime, em *Max und Moritz*, as bases daquela que viria a ser outra modalidade de álbum. Com páginas onde se alternam sucessivas vinhetas e curtos fragmentos textuais, esta série infantil ajudaria «a desenhar o rosto da bd tal como o conhecemos [hoje]» (Cotrim, *s.d.*).

Com o aperfeiçoamento das técnicas de impressão e produção, nomeadamente com a ajuda do impressor Edmund Evans (1826-1905), em Inglaterra, Walter Crane (1845-1915) e Kate Greenaway (1846-1901) criam, nos anos 1870, os “Toy books”, manifestando um interesse particular pelo suporte e pelos seus recursos visuais, e dedicando já alguma atenção à decoração da ilustração. A unidade narrativa formal entre texto, imagem, cor e tipografia também avulta numa das célebres obras a que Kate Greenaway dá à estampa em 1866 – o abecedário ilustrado *A apple pie*. Considerado um precedente emblemático do álbum ilustrado para a infância, este modelo conheceu grandes seguidores, nomeadamente na Rússia, com Ivan Bilibin (1876-1942), que ilustrou, em 1907, os *Contos de Aleksandr Pushkin* (Duran, 2009).

Mas, na verdade, quem trouxe, até à data, maior sofisticação à relação pictórico-verbal foi Randolph Caldecott (1846-1886). O ilustrador britânico, que Maurice Sendak tinha por inventor do álbum moderno (Van der Linden, 2007), experimenta enlaçar textos e imagens de sentidos complementares – uma harmonia que o autor resume numa «síncopa rítmica de palavras e imágenes» (Sendak, 1988, *apud* Salisbury, 2005: 11). Fazendo nossas as palavras de Martin Salisbury, «antes de Caldecott, la ilustración solía repetir lo que contaba el texto, mientras que con él quedaron tan unidos que la única

forma de captar plenamente su significado era verlos como un todo» (Salisbury, 2005: 11). O contributo da obra de Caldecott no desenvolvimento da ilustração é, ainda nos dias que correm, homenageado com a Medalha Caldecott, concedida anualmente, pela *American Library Association*, ao ilustrador do mais destacado livro ilustrado estadunidense para a infância publicado naquele ano⁸.

A influência de Caldecott, Crane e Greenaway difundiu-se e a colaboração mantida com Edmund Evans teve fortes reflexos no movimento estético Arts & Crafts (Salisbury, 2005). Embora fizesse frente aos avanços da indústria, este movimento durou relativamente pouco tempo, inspirando, antes, o estilo francês da Arte Nova, considerado por muitos como uma das principais raízes do modernismo no domínio, entre outros, do *design* gráfico. Em poucos anos, a influência destes criadores ultrapassou a Europa, chegando de forma vigorosa aos Estados-Unidos, onde a ilustração começou a prosperar com figuras tão marcantes como Howard Pyle (1853-1911) ou alguns dos seus seguidores, Jessie Willcox Smith (1863-1935), Oliver Rush (1873-1966) e Newell Convers Wyeth (1882-1945).

Perante a recessão da criação literária, em França, o álbum converte-se, a partir de 1880, num espaço de renovação da edição para os mais novos, diversificando, exponencialmente, as suas formas e o seu público. Sensíveis às artes decorativas, vários pintores famosos trazem um novo fôlego ao livro para crianças e motivam a produção de “álbuns artísticos”. Nestes livros de elevado custo, apresentados num formato superior e a integrarem um número considerável de gravuras a cores, a imagem excede as suas funções tradicionais de recreação e instrução, iniciando a criança na apreciação do “belo” (Renonciat, 2008). Os primeiros do género são os álbums do pintor Louis-Maurice Boutet de Monvel (1851-1913), publicados, em 1883 (*Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*) e 1884 (*Chansons de France pour les petits français*) nas edições Plon. Primeiro ilustrador do simbolismo francês, os seus traços lineares e simplificados, assim como as suas estampas em cores suaves, mostram estar ao serviço da clareza e da legibilidade da imagem, da promoção do “bom gosto” e da visão de um universo infantil idealizado (*idem, ibidem*). Boutet de Monvel interessa-se pelo espaço do livro e dedica alguma pesquisa ao tratamento da dupla página, relacionando imagens

⁸ Recorde-se que, a par da Medalha Newbery, a Medalha Caldecott é o mais prestigioso galardão norte-americano dedicado à ilustração infantojuvenil.

ou sobrepondo o texto em molduras opostas na ilustração (Van der Linden, 2007). Este tipo de obras artísticas insere-se em edições de luxo, tal como os “álbuns históricos”, já dirigidos a um público maior, por responderem a objetivos diferentes, integrando grandes pranchas especialmente consagradas às glórias nacionais – e de que são autores mais conhecidos Georges Montorgueil (1857-1934) e o pintor Jacques Onfroy de Bréville (Job) (1858-1931).

Paralelamente, a impressão em quadricromia, que vem substituir, no último quartel do século XIX, os empolados efeitos da cromolitografia, motiva, em Inglaterra, a (quase obsessiva) experimentação por parte de importantes aquarelistas e traz à componente imagética um enorme apuro estético. Referência na ilustração, Beatrix Potter (1866-1943) é quem vem definir o género literário para a infância com as suas célebres histórias de “Pedrito Coelho”, inauguradas, em 1901, com *The Tale of Peter Rabbit* (Ramos, 2007). Harmoniosamente combinadas com o texto verbal e marcadas pela graça e pela leveza do traço, as suas pormenorizadas ilustrações refletem a expressividade/afetividade, o humor e a antropomorfização das personagens, nas quais o pequeno leitor facilmente se projeta, e delimitam claramente a produção editorial subsequente.

Embora ambos se apoiem num “texto pretexto” com vista à promoção de uma obra gráfica, “livro ilustrado” e “álbum” respondem, doravante, a conceitos distintos e únicos. O grau de iniciativa e a prioridade concedida ao artista na conceção e execução da obra, a predominância da imagem e o estatuto secundário do texto (abreviado ou reescrito⁹), a apropriação pela imagem dos privilégios da escrita, nomeadamente da sua função narrativa, a exploração visual da tipografia e das especificidades materiais do suporte (formato, dupla página e quebra de página), bem como o investimento da imagem em novos espaços do livro (capa/contracapa, guardas, página de rosto, etc.), constituem as características próprias do álbum na viragem do século XX (Renonciat, 2008).

É, pois, no contexto francês que nascerá, em 1911, o “álbum de artista”,

⁹ A propósito dos álbuns artísticos – nascidos, relembre-se, pela mão de Boutet de Monvel –, Annie Renonciat (2009) informara, já, que esse tipo de obras se aproximava de uma antiga tradição do livro ilustrado, em que o artista se apoiava no repertório canónico da literatura oral ou escrita para a criação de uma obra original, contribuindo, deste modo, para a releitura e a atualização desses mesmos textos.

nomeadamente em *Drôles de bêtes*, com que André Hellé (1871-1949) apreciará a arte por excelência de apropriação do suporte pelos seus criadores, responsabilizando-se não apenas pela conceção do texto e da ilustração, como também pela escolha da tipografia e pela própria paginação, convertendo o álbum num domínio privilegiado e específico de expressão artística, e abrindo caminho às mais originais criações dos séculos XX e XXI (Renonciat, 2008).

Assim, em vésperas da Primeira Guerra Mundial, e perto de um século após o seu surgimento no panorama editorial francês, o álbum ilustrado para a infância ganha uma nova dimensão, abraçando um vasto leque de obras, com formas, formatos, conteúdos e funções variados, no culminar de uma criação gráfica diversificada, inovadora e de qualidade. O ideal revolucionário que acompanha a Revolução Russa de 1917 dará rapidamente conta da falta de publicações para crianças, influenciando a sua proliferação através do suprematismo e de outros movimentos vanguardistas: «Bulanov, Deineka Ermolaieva o, sobre todo, Levedev [...] son los grandes creadores de una edición infantil renovadora en todos los aspectos» (Duran, 2009: 205). Alguns dos artistas formados pela escola russa chegarão a Paris, ao longo das décadas de 1920 e 1930, aliando-se ao editor e pedagogo Paul Faucher (1898-1967) (*idem, ibidem*).

1.2. No trilho do álbum moderno

No difícil contexto económico em que insere o pós-guerra, a produção massiva que invade o mercado do livro, influenciando a sua padronização, não impedirá, contudo, a criação de obras originais nem a influência da edição por parte de novas correntes. As grandes ruturas artísticas do início do século XX perturbam o domínio cultural e o período Art Déco caracteriza-se por uma produção significativa de livros ilustrados, mantendo o álbum o seu lugar de primazia e de renovação da publicação para a infância. Em França, cinco obras-chave ilustram, de forma expressiva, as especificidades do género e os estádios da sua evolução entre as duas guerras.

O livro pioneiro de Edy Legrand (1892-1970), publicado, em 1919, na *Nouvelle Revue Française* (com a qual a editora se estreara, aliás, na produção infantojuvenil), traduziu-se num autêntico golpe de mestre. Numa época em que a edição para a infância se mostra ainda pouco desenvolvida, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*

vem renovar integralmente o álbum, tanto ao nível temático como do ponto de vista da conceção gráfica e do formato, invertendo o lugar predominante do texto sobre a imagem e orientando, desde as primeiras páginas, o olhar leitor para a vertente icónica. A sua paginação, em resultado do formato amplo e quadrado da obra, reduz o texto caligráfico (e de tamanho variável) a pequenos quadros, frequentemente dominados por uma extensão cromática da ilustração e dispostos em lugares significantes correspondentes. Num jeito eminentemente contemporâneo, numa linha expressionista de influência japonesa e realçada à mão de cores intensas num estilo Art Déco, a ilustração deixa de funcionar aqui como simples ornamento e passa a complementar ou, até mesmo, ultrapassar os sentidos do texto, apelando à atenção do leitor infantil para a compreensão e interpretação daquilo que não é verbalmente narrado. Em anos seguintes, o editor Alfred Tolmer¹⁰ (1876-1957) publicará uma série de obras originais para os mais novos, cujas configurações confirmarão a orientação artística do álbum (Van der Linden, 2007).

Benjamin Rabier (1864-1939), que conquistou grande popularidade com a famosa imagem publicitária de “La vache qui rit”¹¹, versa a sua experiência em novas criações que atravessarão épocas. Modernizando a imagem no álbum para a infância, o caricaturista francês, considerado o mestre da antropomorfização animal, inaugura, em 1923, a série **Gédéon**, com que declara um verdadeiro domínio da composição da página, organizando, espacial e semanticamente, a disposição de ambas as componentes verbal e pictórica, em função da expressão elegida (Van der Linden, 2007). Em alternância com ilustrações de página inteira, a narrativa visual resulta, fundamentalmente, da decomposição em várias pranchas dos movimentos das personagens centrais (numa técnica próxima da da banda desenhada), imprimindo expressividade e dinamismo, e evidenciando os tempos fortes da ação.

Outro ponto culminante na história do álbum instaura-se, em 1930, com o primeiro livro vindo a público – em parceria com o escritor André Beucler (1898-1985)

¹⁰ O impressor e *designer* francês publicou, em 1930, um livro intitulado *Mise en page: the theory and practice of lay-out*, uma obra sobre o projeto gráfico moderno e técnicas de *design* e, por muitos anos, a única inspiração e grande referência neste domínio.

¹¹ Recorde-se que Benjamin Rabier fora igualmente responsável pelas ilustrações a cores de um dos mais extraordinários clássicos da literatura portuguesa para a infância, o *Romance da raposa*, do incontornável romancista da primeira metade do século XX – Aquilino Ribeiro, editado, pela primeira vez, em 1924.

–, de uma artista plástica de origem russa, Nathalie Parain (1897-1958), que, a curto prazo, se afirmará com as principais ilustrações dos álbuns do “Père Castor” (*Ronds et carrés* e *Baba Yaga*, 1932). Edição de luxo, *Mon chat* dota-se de uma particularidade notória, sendo uma parte da sua tiragem vendida encadernada e outra em pranchas individuais destinadas à decoração de quartos infantis, autorizando, deste modo, diferentes apropriações da imagem (Renonciat, 2008). Ao lado de um texto breve, grafado com caracteres de grande dimensão, as ilustrações, cujo poder narrativo monopoliza, por si só, a atenção do leitor/apreciador, movem-se num espaço sem escala nem perspectiva, transgredindo quaisquer regras fixas/rígidas da composição da página.

No ano seguinte, a publicação de *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (na revista *Le jardin des modes*) traz um novo impulso à configuração imagética e textual do álbum. Numa autêntica obra artística, inteiramente concebida pelo pintor Jean de Brunhoff (1899-1937), a página e a dupla página são totalmente invadidas e dão lugar a uma linguagem global, diluindo-se as margens e articulando-se texto e imagem, num espaço narrativo onde ambos concorrem para a criação dos sentidos da história. O grande formato, a simplicidade do desenho, a escrita cursiva próxima dos seus destinatários preferenciais e a impedir a rutura visual entre texto e imagem, o uso de cores fortes e luminosas, a abundância e a precisão nos detalhes, bem como a configuração da página remodelam a paisagem gráfica do álbum. Perpetuados pelo filho Laurent de Brunhoff, os livros do “Babar” passam a ser editados pela Hachette, a partir de 1937, conhecendo, por largos anos, um enorme sucesso internacional junto do público infantil.

Ainda em 1931, a conceção do álbum é posta em causa pela criação artística de Paul Faucher (1898-1967). O livreiro e pedagogo francês vem redefinir a função do livro com os títulos inaugurais – *Je fais mes masques* e *Je découpe* – da sua série de **álbuns do “Père Castor”**, e cuja finalidade primeira residia em favorecer a criatividade infantil. Inspirado no modelo de publicação soviética, rompendo com a tradição do álbum artístico (onde a arte não se emancipa do luxo), Paul Faucher inventa o livro de atividades capaz de estimular as habilidades sensoriais, motoras, psicológicas e intelectuais da criança, aplicando o princípio da “pedagogia ativa” e propondo uma educação progressiva da sua inteligência, do seu olhar e do seu gosto estético e literário. Por outro lado, procurando atingir um número máximo de leitores, os seus livros, agora de capa mole e baixo custo, adotam o pequeno formato, sem, por isso, deixarem de

responder às exigências artísticas, guardando imagens expressivas e harmoniosamente coloridas, afastadas de qualquer distorção ou esquematização exagerada e redutora, e antes a transmitirem uma visão clara e sensível da realidade (Renonciat, 2008). Ao nível da configuração da página, os álbuns do “Père Castor” conferem especial atenção ao espaço visual/gráfico do livro e elevam o estatuto da imagem (do álbum), que se distingue da ilustração, surgindo elaborada numa linguagem formal de grande eficácia e numa relação com o texto particularmente criativa (Van der Linden, 2007). A elevada qualidade destas obras mantê-las-á, durante muitos anos, numa posição claramente dominante, sobretudo quando comparadas com a produção de massa do pós-guerra, nomeadamente, e a título de exemplo, com os volumes das séries “Petits livres d’or” (importados do modelo americano “Little Golden Books”) ou dos “Albums roses”, editados, no decénio seguinte, pela Hachette.

De um modo geral, os anos 30 do século XX correspondem a um novo período de renovação do livro para crianças e do álbum, em particular. Por esses anos, não só se evidencia o aprofundamento no seu tratamento temático, aparecendo, por exemplo, temas ligados às relações familiares e políticas, como também se alargam os territórios de intervenção dos álbuns que Jane Doonan (2005) apelida de “semieducacionais” – produzidos de forma massiva com o intuito de divertir e ao mesmo tempo instruir o público infantil –, ultrapassando os limites da França, e surgindo sucessivamente na Rússia, na Alemanha, ou até mais tarde, em Inglaterra, por meio dos livros “Puffin” (1941).

Contudo, durante a Segunda Guerra Mundial, o panorama editorial volve-se inevitavelmente lacunar: a escassez de papel e o desaparecimento de importantes ilustradores dificulta a produção e, ao longo desse período – e ainda depois, no caso da França, com a lei de censura de 16 de julho 1949 –, a edição de livros para crianças permanece muito limitada. Só perto da década de 50 do século XX, finda a guerra, se faz sentir um progressivo aperfeiçoamento no processo litográfico em *offset*, que fomentará, em anos seguintes, um forte desenvolvimento das possibilidades tecnológicas para a impressão de imagens com qualidade mais pictórica (Doonan, 2005).

1.3. O álbum no pós-modernismo

Associadas ao final da guerra de 39/45, as alterações profundas nas esferas cultural e intelectual, com maior incidência nos anos 60, e marcadas, principalmente, pelo aparecimento de novas formas de consumo, pelo avanço tecnológico e pelo desenvolvimento das técnicas de comunicação, pela chegada da publicidade e do cinema, bem como pelo impulso da globalização e pelo aprofundamento da consciência sociocultural, delimitam as fronteiras de uma nova era, comumente designada de *pós-modernidade* (Silva-Díaz Ortega, 2005; Duran, 2009).

Do ponto de vista da criação artística e literária, o pós-modernismo influenciou o experimentalismo formal e a inovação, mas também o elitismo e o sentido de individualidade e originalidade, assim como suscitou uma rutura clara com as regras e as convenções tradicionais. É dessa experimentação pós-moderna – caracterizada, *grosso modo*, por um distanciamento do realismo e pela paródia, pelo jogo e pela multiplicação de sentidos, pela hibridez genológica e por uma consciência linguística, bem como pelo diálogo intertextual e pela implicação não rara do leitor¹² –, que se emancipa o álbum, na aceção que hoje damos ao termo, e que, com os progressos técnicos das artes gráficas, conhece um *boom* sem precedentes, nos alvares dos anos 60 do século XX, nos Estados-Unidos e em alguns países de Europa, como foi o caso do Reino-Unido, da Alemanha, da Itália ou ainda da França, com a afirmação de nomes que ainda hoje são referências e dos quais se destacam, como adiante se verá, Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Mercer Mayer ou Leo Lionni.

1.3.1. Um olhar sobre os clássicos

Grandes inovações tecnológicas seguem-se ao período do pós-guerra e fomentam o crescimento do álbum a dois níveis: ao nível formal, por um lado, com a evolução do objeto-livro e da sua qualidade material, e, por outro, ao nível da sua configuração estética, melhorada sobretudo pelo desenvolvimento progressivo das

¹² A propósito do álbum pós-moderno, veja-se, entre outras, as reflexões de Silva-Díaz (2005) ou outros estudos, ainda, compilados em Sipe & Pantaleo (2008).

técnicas e dos estilos gráficos. A clivagem entre os álbuns ditos de luxo, de alta qualidade e de fabrico semiartesanal, e os álbuns “económicos”, de modesto conteúdo e produzidos de forma industrial, dilui-se perante os avanços tecnológicos (Piffault, 2008). A quadricromia generaliza-se e o progresso da litografia em *offset* permite a reprodução de cores intensas e ricas, de *dégradés* nunca até então experimentados, ao mesmo tempo que novas técnicas de acabamento, cartonagem e encadernação dos livros, assim como a possibilidade de tiragens superiores, promovem uma economia considerável. Emergem, assim, múltiplas edições, nomeadamente em França com as séries de álbuns “G.P” (1946), “Cocorico” (1949) e a coleção “Farandole” (1953) das edições Casterman, que, entre outras, procuram aliar os preços baixos à qualidade formal, às cores profundas e ricas e à cartonagem, e se mostram duas a três vezes mais acessíveis que os seus concorrentes, incluindo os álbuns do “Père Castor”. Ainda assim, o álbum norte-americano, através dos “Livres d’or” das edições Deux Coqs d’or, porfiará, por várias décadas, como o modelo dominante (Piffault, 2008).

Perante novas restrições económicas e comerciais, em meados dos anos 50, o álbum exige do ilustrador um trabalho mais rápido e impõe uma estética surpreendente, pelo recurso a grandes planos e a uma paleta de cores fortes e violentas. Já, no final da década, embora tivessem sido lançadas, em Inglaterra, diversas obras de uma qualidade assinalável e a refletir os progressos gráficos da época, como foi o caso, entre outras, da obra *ABC* (1962) de Brian Wildsmith (1930-) – considerado por Jane Doonan (2005) como o ponto de partida do álbum moderno –, os Estados-Unidos trazem um novo fôlego ao álbum e a influência do inovador Push Pin Studio, fundado em Nova Iorque por Seymour Chwast e Milton Glaser, far-se-á sentir junto de alguns *designers* franceses. O incentivo e o apoio por parte de editores especializados impulsionarão a publicação de obras notáveis, cujo poder e consistência junto dos seus leitores as elevarão à categoria de “clássicos” do universo literário para a infância. É impossível não recordar, por exemplo, a obra *The very hungry caterpillar*¹³ [A lagartinha muito comilona] com que Eric Carle (1929-) granjeou um enorme sucesso nos Estados-Unidos, em 1969, tendo sido diversas vezes premiada e amplamente divulgada, e constituindo, ainda hoje, um dos maiores clássicos da literatura infantil universal.

¹³ Edições World Publishing Company.

Robert Delpire (1928-), editor francês que privilegia a estética e a originalidade da imagem na escolha das suas publicações, pretende ampliar o papel e o estatuto da componente icónica, introduzindo, no seu álbum, um sentido plástico que não se limite à ilustração, mas que alcance igualmente a composição da página e se estenda ao objeto-livro. Longe de conceber o álbum como uma produção exclusivamente dirigida à infância, considerando-o antes como uma criação por inteiro, Delpire publica obras cujas componentes formais contribuem, em conjunto, para a sua expressão global, ou, outramente dito, obras nas quais todos os elementos que as compõem, incluindo os paratextos, de fora e de dentro do livro (desde o tamanho, o formato, o jogo entre capa e contracapa, as guardas, etc., até às informações sobre o autor, ilustrador, editor, o título, a dedicatória, entre outras), formam parte integrante do sistema e constituem pistas para a construção de sentidos.

É nessa linha de edição que publica, em 1956, *Les larmes de crocodile* [Lágrimas de crocodilo] de André François (1915-2005), um livro particularmente original e anunciante de uma nova era, onde o jogo e a leitura se iniciam mesmo antes da sua abertura, precisamente numa caixa-envelope de formato oblongo, onde “viaja” o livro – e o crocodilo-protagonista a que a capa e a contracapa, desde logo, aludem. A partir de uma proposta estética claramente inovadora, André François, que foi sendo rotulado como um dos principais mestres da ilustração do século XX, leva-nos a conhecer, de uma forma humorística e até inusitada, o significado da expressão que dá título ao livro, numa obra indiscutivelmente original, cujo sentido plástico não se cinge à ilustração, mas alcança igualmente a composição da página, estendendo-se ao objeto-livro. Não obstante a sua sugestiva componente pictórica – pautada por uma economia cromática, realizada a traço negro e, única e irregularmente, preenchida com verde e laranja – capaz de preencher as lacunas ou os “espaços em branco” evidenciados pelo texto, é justamente no próprio arranjo gráfico da obra, na forma como é ponderada a sua materialidade e na atenção especial que é dada ao conjunto das suas componentes formais e paratextuais (incluindo a tipografia, que trabalha de forma particular), que avulta a criatividade do artista e que vem predizer a importância do visual no álbum contemporâneo.

Em 1961, a editora muniquense Georg Lentz Verlag traz à colação o clássico do desenhador francês Tomi Ungerer (1931-), *Die drei räuber* [Os três bandidos], em que a arte da ilustração, marcada pela sobriedade e expressividade de um desenho realista –

num registo próximo do grafismo japonizante¹⁴ – bem como pela força simbólica da cor, se emancipa claramente das convenções da infância e surpreendem a sensibilidade e o imaginário da criança. O estilo elítico e o traço satírico do ilustrador conduzem a um anticonformismo que escandaliza, na altura, o seu público.

Nos Estados-Unidos, é sob a chancela da Harper & Row (1962-1990) – atual Harper Collins –, que vem a lume outro punhado de álbuns clássicos, a começar pela obra-prima do aclamado Maurice Sendak (1928-2012)¹⁵, *Where the wild things are* [*Onde vivem os monstros*], que, em 1963, introduz uma nova conceção da imagem e autoriza a figuração do inconsciente infantil. Tendo por base narrativa o realismo fantástico de Max, um menino que, castigado pela mãe, cria, dentro do seu quarto, um mundo paralelo onde ele é rei e os monstros – símbolos da sua cólera e agressividade – são os seus súbditos e amigos, o livro surpreende, tanto pelo seu conteúdo, como pelo seu grafismo, onde a imagem progride página a página até se afastar do texto e ocupar a dupla página central – apogeu da catarse de Max na sua festa com os monstros –, tolerando, só *a posteriori*, o regresso progressivo da escrita. A obra, cujas imagens “violentas” e a presença de monstros “aterrorizadores”, aliadas à ausência de justiça moral por parte da criança e à contestação da autoridade parental de Sendak, contribuíram para o seu insucesso no ano da sua edição, rapidamente conquistou a notoriedade que lhe era devida, granjeando, em 1964, a Medalha Caldecott e constituindo, atualmente, uma das mais importantes referências no panorama editorial de potencial receção infantil, tendo sido traduzida para mais de 20 idiomas e sendo uma das obras mais divulgadas em todo o mundo. Nesta sua linha de produção, recordar-se-iam, ainda, dois outros álbuns de Sendak, *The nutshell library* (1962) e *In the night kitchen* (1970)¹⁶ (embora este último tenha sido, por momentos, confundido com a banda desenhada), cujas representações cedem lugar a violentas interpretações,

¹⁴ Refira-se que um dos artistas de eleição de Tomi Ungerer era o japonês Katsushika Hokusai, no qual o ilustrador nova-iorquino se terá inclusivamente inspirado para a imagem da capa do livro, relembrando a famosa xilogravura *A grande onda de Kanagawa* (1820).

¹⁵ Para uma leitura plural da obra de Maurice Sendak, consulte-se o n.º 232 da revista *La revue des livres pour enfants*, datado de 2006, inteiramente dedicado ao criador e disponível em <http://lajoieparleslivres.bnf.fr/masc/integration/JOIE/statique/pages/06_revues_en_ligne/061_rlpe/Prese-ntation_rlpe.htm>.

¹⁶ Note-se que este é também o segundo volume da trilogia que o autor clássico dedica ao sonho, iniciada com o seu *opus magnum* *Where the wild things are* e completada, em 1981, com a publicação de *Outside over there*.

causando aversões graves (Piquemal & Genin, *s.d.*).

A emergência de todo um rol de livros protagonizados por monstros modernos, enormes e horríveis, a converterem-se nos mais fiéis e inseparáveis companheiros das crianças que procuram assombrar, também abraça, em 1968, a obra *There's a nightmare in my closet* [*Um pesadelo no meu armário*] de Mercer Mayer (1943-). Centrada na história de um menino capaz de enfrentar e superar, de forma humorística e simultaneamente delicada, os seus terrores noturnos, este clássico do álbum originará o aparecimento de novos títulos com eixos temáticos idênticos.

Embora numa figuração um tanto afastada, a aparente ausência de “castigo” ou “remição” e o unívoco triunfo do egoísmo das personagens já haviam sido alvo de múltiplas interpretações, na obra que o escritor e artista plástico estadunidense Shel Silverstein (1932-1999) trouxera a lume em 1964. Álbum de forte impacto emotivo sobre a relação, não raras vezes, infiel, crua e interesseira, do Homem com a Natureza, *The giving tree* [*A árvore generosa*] é exemplo de uma invulgar eficácia comunicativa, resultante não apenas da sua qualidade linguística e da sua expressiva componente pictórica – composta por sóbrias ilustrações de traço negro sobre papel branco, arranjadas em páginas duplas –, mas, principalmente, da relação dialógica e do jogo de sentidos que ambas as narrativas estabelecem, possibilitando uma variedade de níveis de leitura.

É, pois, nos contributos semiológicos de novas formas de produção de uma cultura de massas, nomeadamente da publicidade e do cinema, que se funde uma polifonia de significados no álbum (Duran, 2007), não surpreendendo, por isso, que a revolução originada no universo literário para a infância se deva a um grupo de desenhadores publicitários, como os que se têm vindo a destacar.

Ao prestigiado grupo editorial norteamericano, fundado em inícios do século XIX pelos irmãos Harper, também se juntou Leo Lionni (1910-1999) que, numa linguagem pictórica (revolucionária), onde o visual ganha autonomia sobre o verbal, já havia trazido ao público, em 1959, o título *Little blue and little yellow* [*Pequeno azul e pequeno amarelo*]. Apoiado numa espécie de “texto-legenda”, o *designer* holandês cede lugar à representação abstrata no álbum narrativo ilustrado, através de uma sugestão plástica original com recurso à colagem e ao papel rasgado.

Fazendo prova de igual inovação e inventividade não só ao nível plástico, como aos níveis formal e temático, Leo Lionni dá seguimento à sua criação artística com um

conjunto de histórias influenciadas pela estrutura fabulística e protagonizadas por animais humanizados, movidos por sentimentos inerentes à infância. Relembrem-se, entre vários outros, os casos de *Swimmy* (1964), *Frederick* (1967) ou *The Biggest House in the World* (1968)¹⁷. Desprovidas de veleidades moralizantes, evidenciando as potencialidades deste tipo de estrutura em edições contemporâneas, as fábulas de Lionni aproximam a criança das mais distintas realidades da vida, alicerçadas, entre outros tópicos, na amizade, na aceitação da diferença e da individualidade humana, na partilha ou na entreaajuda. Fiel a uma imperante e sensível linguagem pictórica, apoiada num universo pitoresco de técnicas e capaz de sublinhar a dimensão lírica e artística da sua obra, Lionni converteu-se num dos mais reconhecidos ilustradores universais, influenciando grande parte da criação contemporânea e contribuindo para a divulgação e a legitimação do álbum narrativo ilustrado.

Em Itália, por esses mesmos anos – 1967 –, a Emme Edizioni publica dois clássicos da reconhecida *designer* e ilustradora Iela Mari (1932-), especialista na área da percepção visual infantil, que aposta numa economia de recursos e articula a sobriedade formal com o poder poético em álbuns totalmente desprovidos de texto (e praticamente monocromáticos). Além de educar o olhar e a atenção da criança-leitora, estimulando a sua imaginação, *Il palloncino rosso* [*O balãozinho vermelho*] suscita a reflexão sobre aquilo que está para além das aparências, exigindo uma capacidade de inferência acrescida. Por seu turno, o álbum *L'albero* [*A árvore*] apresenta o ciclo de vida de uma árvore, de um rato-dos-pomares e de uma família de andorinhas, para verbalizar, por meio das imagens, a passagem do tempo e a renovação da natureza ao longo das quatro estações. Estendidas para além da página dupla e suportadas por uma estrutura repetitiva e paralelística, as ilustrações abrem e fecham a narrativa na mesma estação – no inverno –, constituindo, deste modo, um universo circular, onde as gradações cromáticas e a amplificação de pormenores atraem o olhar do leitor, suscitando o questionamento e colaborando na construção dos mais variados sentidos do texto (visual).

Em 1969, do publicista brasileiro Ziraldo (1932-), cujo maior sucesso editorial deve ao seu livro ilustrado *O menino maluquinho* (1980), é dado à estampa o álbum

¹⁷Ainda que consideremos discutível a inserção de alguns destes títulos na tipologia do álbum, enquadrando-se antes, a nosso ver, no domínio do livro ilustrado.

Flicts, que, privilegiando o engenho formal como “forma de metaficção da comunicação” (Duran, 2007), vem, igualmente, romper com as normas até então “canonizadas”. Unicamente narrado a partir de formas geométricas, que aludem, por momentos, a objetos referenciais, e jogando com diferentes tipos de *lettering*, o álbum é um elogio à diferença e ao poder semântico das cores.

Tanto pela temática, como pelo uso de técnicas variadas e originais, mas também, principalmente, por um novo modo de repensar o conto, estes livros, entre vários outros, vem anunciar as mudanças culturais da sociedade pós-moderna (*idem*, *ibidem*). Num contexto histórico e sociocultural que reverte a seu favor, o álbum ilustrado conhece, assim, um crescimento mundial notável por volta de 1960/70, vitalizando-se, sobretudo, nas últimas décadas do século XX, pela multiplicação do número de publicações no seio de casas editoriais especializadas.

Um dos maiores contributos dever-se-á, ainda, à editora francesa L'école des loisirs, fundada, em 1965, por Jean Fabre et Arthur Hubschmid, que convoca as maiores figuras internacionais e se mostra comprometida em produzir álbuns “de qualidade”. A política editorial desta casa promove o desenvolvimento de obras de autoria única (escritores/ilustradores) e motiva a divulgação de álbuns atípicos. Além da publicação, por esses mesmos anos, de uma seleção de obras estrangeiras, o livro de artista é outro foco desta casa editorial que, em 1972, trará a lume a obra *Alphabet* de Sonia Delaunay (publicado, dois anos antes, em Itália, sob a chancela da Emme), inscrita na mesma lógica do despertar artístico e da sensibilidade visual que convencionou a produção literária para a infância da época.

Ainda em França, outras pequenas casas, como as edições Le sourire qui mord (retomada em 1996 pela Gallimard Jeunesse), Les éditions des femmes ou Ipomée, procurarão, nos anos 70 e 80, explorar novas direções do álbum e desenvolver o recurso à fotografia¹⁸ e a registos gráficos ousados, pela proliferação dos álbuns sem texto, bem como pela valorização do pendor literário, visando tanto uma poética do texto como da imagem (Van der Linden, 2007).

Na mesma época, os franceses Harlin Quist e François Ruy-Vidal, associados

¹⁸ Recorde-se o caso da obra-prima de Albert Lamorisse, *Le ballon rouge*, publicado pela primeira vez, em 1956, pela Hachette, e vindo a lume, numa edição ligeiramente ampliada, em 1976, por L'école des loisirs.

desde 1967, resolvem, por seu turno, investir numa via de expressão gráfica resolutamente inovadora, pondo em prática uma política editorial em reação contra as produções infantilizantes e redutoras, e experimentando a ficcionalização de temas tabu e de certos constrangimentos psicopedagógicos. A uma linguagem visual denotativa, enquanto duplo perfeito do real, alia-se uma imagem imprevista e carregada de simbolismo (Van der Linden, 2007). Convertendo a ilustração num autêntico instrumento de provocação, as edições Harlin Quist fazem apelo a escritores reconhecidos da literatura para adultos (Duras, Ionesco, etc.) e concedem inteira liberdade a jovens artistas, tais como Nicole Claveloux, Claude Lapointe, Bernard Bonhomme, Étienne Delessert, Patrick Couratin – e outros que assinarão, igualmente, nos anos 80, as ilustrações da coleção *Enfantimages*, criada por Pierre Marchand, fundador, em 1972, da secção juvenil das edições Gallimard, com Jean-Olivier Héron –, para a realização de imagens fortes e impressas de surrealismo, recorrendo a uma invenção gráfica prodigiosa e possibilitando a abertura de novos horizontes na interpretação do livro para crianças.

Uma chamada de atenção, ainda, para a criação, nesses mesmos anos, de livros vocacionados para um público mais novo e até então ignorado, nomeadamente influenciada pela Arte Moderna, e a que o holandês Dick Bruna (1927-) se mostrou particularmente sensível nos seus famosos álbuns da “Miffy” (nascida em 1955): livros de pequeno formato, estampados com cores vivas, uma tipografia ampliada e uma imagem consideravelmente mais despida de pormenores. Ainda neste mesmo âmbito, relembrem-se também, no Reino-Unido, a série “Spot” (ou “Bolinha”, na tradução portuguesa), o simpático cachorro com que Eric Hill (1927-) se tornou mundialmente conhecido do público infantil, ou ainda, em França, de “Petit ours brun” (sem edição em Portugal), nascido nos anos 70 pela mão do Claude Lebrun e Danièle Bour.

Depois de mais de duas décadas de ouro – amparadas por uma indústria editorial pujante –, o álbum sofre, entre 1970 e 1980, uma superprodução massiva que com ela trouxe inúmeros trabalhos de qualidade duvidosa. A procura de uma cooperação internacional generalizada no mercado livreiro impulsiona uma criação pictórica cada vez mais acessível e a sua impressão em tiragens superiores, visando uma maior divulgação das obras e a tradução dos textos em múltiplas línguas, mas permitindo, ainda assim, que a originalidade da visão dos escritores, ilustradores e *designers* mais criativos chegue a um público alargado.

1.3.2. O triunfo da imagem

Em França, num período em que o álbum é concebido como um gesto artístico e em que a edição para a infância prolifera de forma declarada, várias casas editoriais (Édition du Rouergue, Mountain Ash, Thierry Magnier, Rue du Monde, etc.), mais ou menos efémeras, marcam uma nova viragem, pela orientação das suas produções numa linha de criatividade artística, abrindo espaço a experimentações renovadas.

Enquanto, para certos criadores, a ilustração continua a desempenhar um papel instrumental, para outros – como provara já Iela Mari, em anos anteriores – a escrita deixa de ser portadora de conteúdo, passando a ilustração a ocupar o seu lugar e a assumir-se como escrita visual. Destaque para o caso emblemático da obra *L'album d'Adèle*, com que Claude Ponti se estreara, em 1985, no mundo do álbum ilustrado, e que, além do formato excecional que apresenta, da elevada gramagem do seu papel e da qualidade gráfica e cromática das suas ilustrações, surge, quase exclusivamente, composta por imagens, à exceção do título e de uma nota final elucidativa do propósito do livro. Num estilo próximo do do livro de imagens e, até, do de certas bandas desenhadas, tirando partido das formas e do jogo, as suas páginas povoam-se de uma multiplicidade de pequenos objetos e figuras caricaturais, e transpõem o leitor – interrogado e expectante – de um universo inicialmente bem estruturado para um cosmos progressivamente delirante, fantasioso e onírico, capaz de desconcertar não só pequenos como grandes leitores.

Nos anos 90, os procedimentos editoriais amplificam-se e conferem magnitude ao álbum contemporâneo. Uma nova onda criativa instaura-se e renova o seu tratamento. É nesse quadro que emergem algumas das figuras internacionais mais relevantes e a constituírem, ainda hoje, o grupo veterano deste segmento do sistema literário para a infância. Pensemos, por exemplo, em Anthony Browne, atualmente considerado como um dos mais talentosos e imaginativos criadores de álbuns ilustrados, a quem o IBBY concedeu, em 2000, o Prémio Hans Christian Andersen, pela globalidade da sua criação plástica; em Babette Cole, autora de uma obra consistente (contando com mais de 70 álbuns publicados) e indiscutivelmente original, com que foi granjeando algumas das mais importantes distinções (como a Kate Greenaway Medal, sucessivamente auferida em 1986 e 1987); em David McKee, que, desde 1989, tem já editados mais de vinte títulos na série mundialmente conhecida de “Elmer”, o elefante

multicolor – personagem inspirada na obra do pinto suíço-alemão Paul Klee; ou, ainda, no holandês Max Velthuijs (igualmente vencedor do Prémio Hans Christian Andersen, na categoria “ilustrador”, em 2004), cujos álbuns mais populares integram outra das séries emblemáticas da década de 90, protagonizada pelo “O sapo”, e onde o autor versa, com humor e especial sensibilidade, tópicos como a busca de identidade, o amor, a solidariedade, a discriminação, o medo ou, até, a morte.

Em França, tal como Jacques Binsztok, fundador, nessa mesma época, da secção juvenil das edições do Seuil, Olivier Douzou, escritor/ilustrador e diretor das Éditions du Rouergue (entre 1994 e 2002), mostrou-se preocupado em criar álbuns resolutamente artísticos (*Jojo la mache*, 1993; *Luchien*, 1996; etc.), desenvolvendo, ao nível do tratamento narrativo, um trabalho linguístico que interagisse não só com as imagens como com o conjunto das suas componentes formais, agora insertas num formato quadrado, onde a mensagem visual se revela essencial, passando a verbal a adaptar-se às representações gráficas, estilisticamente incomuns. No plano do conteúdo, o humor, as estratégias narrativas minimalistas e as opções temáticas são muito eficazmente mediadas em função do suporte e da materialidade das suas publicações.

A viragem de século é assinalada por um conjunto de criações que comprovam as mais recentes evoluções do álbum e a crescente valorização conferida à linguagem plástica, sobretudo nos últimos decénios, pelo recurso a uma multiplicidade de técnicas e de estilos cada vez mais originais e a uma aproximação manifesta à Arte Contemporânea. Ao nível estilístico, a renovação da ilustração para a infância em finais do século XX passa, entre outras técnicas, pela revelação da pintura e dos efeitos de luz que a ela se agregam, pelo emprego de técnicas, direta ou indiretamente, ligadas à fotografia, através, por exemplo, do recurso à modelagem e a volumetrias originais, ou, ainda, pelo uso de técnicas mistas, a incluírem o papel rasgado e outros materiais diversificados. Vejam-se, a título exemplificativo, os casos emblemáticos, em França, do exímio criador de álbuns ilustrados Christian Voltz (1967-), ou ainda, em Espanha, do criativo ilustrador Isidro Ferrer (1963-). Do ponto de vista formal, alguns artistas também se inspiram em processos narrativos da banda desenhada para a aplicação do recorte sequencial da imagem em seus registos gráficos.

A originalidade e a inventividade do setor editorial francês confirmam-se ainda, nesta época, pela ascensão de um outro fenómeno admirável: o desenvolvimento da chamada “pequena edição” (Edições Grandir, MeMo, Les Trois Ourses, etc.), que, numa

estratégia de inovação – e longe de reduzir-se à designação com que foi sendo rotulada –, procura a afirmação de uma liberdade estilística e se mostra empenhada na publicação de novos talentos, na difusão/tradução de obras estrangeiras ou na reedição de textos e autores esquecidos, garantindo, ainda, a sobrevivência de géneros pouco comerciais. Pela (re)descoberta de um conjunto de ilustradores franceses mas também estrangeiros, tais como Uri Shulevitz, Hitoshi Kamatsu, Katsumi Komagata, Kveta Pacovská ou Bruno Munari, para relembrar apenas algumas das vozes mais populares, vários desses pequenos editores, cujas opções, não raras vezes arriscadas, determinam a evolução subsequente da produção, distinguem-se na publicação de obras de criação artística *stricto sensu*. Outras pequenas casas como “L’Atelier du Poisson Soluble”, “Passage piétons” ou “Points de suspension”, que, ainda em dias atuais, se comprometem numa oferta de qualidade, exploraram novas tendências estéticas e levaram a cabo um trabalho perfeitamente atípico, caracterizado pela exigência, audácia e originalidade das suas publicações, e visível tanto ao nível das opções temáticas, como da componente gráfica, da técnica, do aspeto e da configuração dos seus livros-objetos.

Esta foi, igualmente, a aposta editorial da empresa galega Kalandraka, que, a 2 de abril de 1998 – coincidindo com o Dia Internacional do Livro Infantil –, se estreia com força e dinamismo num campo ainda praticamente desconhecido no âmbito espanhol¹⁹, lançando, só no primeiro ano, em distintas coleções, o número expressivo de 19 álbuns (Franco Vázquez & Mesías Lema, 2010). Partindo do panorama editorial corrente, Kalandraka arrisca num formato inovador, onde as ilustrações se despem da sua mera função auxiliar do texto e passam a interagir com ele, ocupando um lugar de igual ou maior peso narrativo e assegurando, deste modo, as bases do género álbum. A sua entrada no mercado editorial é sobretudo assinalada pela adaptação/recriação de contos tradicionais e pela recuperação de outros clássicos mundiais, além de apoiar a produção de textos originais, a difundirem as linguagens literárias e plásticas de um conjunto admirável de vozes galegas. Até à viragem do século a editora contava já com mais de meia centena de publicações, com fortes repercussões e popularidade materializadas, entre outros factos, nos mais variados prémios que lhes foram sendo

¹⁹ No panorama galego, a Editorial Galaxia, as Edicións Xerais de Galicia e a Sotelo Blanco Edicións tinham-se esforçado, em anos anteriores, na criação de álbuns ilustrados, contudo, viram limitada a continuação e a difusão das suas publicações.

atribuídos²⁰.

Desde então, apostada em criar livros de qualidade, Kalandraka não cessou de crescer e converteu-se num fenómeno editorial de projeção internacional, alargando as suas publicações para lá do marco ibérico²¹, e convidando, para este diálogo permanente e dinâmico com o mundo, outros projetos editoriais recentes como a OQO (por separação) e a Faktoría K de Libros (por expansão), com que, no caso da primeira, se desenvolvem interessantes tendências, nomeadamente pela excecional articulação da literatura com obras de arte universais. Atente-se, desde logo, nos dois títulos da coleção OQart (*Gran libro de los retratos de animales*, de Svetlan Junakovic, e *Cuaderno de animalista*, de Antón Fortes e Maurizio A. C. Quarello, editados respetivamente em 2006 e 2008), que constituem uma revisitação subversiva e parodística de algumas das principais obras da pintura universal.

Além destas, descubrem-se outras pequenas casas, como a Kókinos, a Corimbo, a Serres ou a Ekaré, para apontar apenas alguns exemplos, a cooperarem na configuração de um panorama rico e variado, onde surgem representadas as mais diversas temáticas e correntes artísticas.

Com a sua implantação em Portugal, no ano de 2002, a editora pontevedrense conquistou uma projeção não menos evidente no panorama editorial nacional, influenciando grande parte da publicação atual e garantindo uma assídua colaboração com autores (escritores e ilustradores) portugueses, seja pela recuperação e reedição dos seus textos, seja pela cooperação direta desses mesmos criadores nas suas edições originais²².

²⁰ Relembre-se, desde logo, o “Primer Premio a las mejores ilustraciones de libros infantiles y juveniles” (Ministerio de Educación y Ciencia de España) e a distinção como um de “Los Mejores Libros para Niños” (Banco del Libro de Venezuela), respetivamente concedidos, em 1999 e 2000, para o álbum *O coelliño branco*, texto de Xosé Ballesteros e ilustrações de Óscar Villán.

²¹ Além de Portugal e Espanha, a editora pontevedrense conta, ainda, com as representações internacionais de Itália, México, e, mais recentemente, Brasil.

²² Pensemos, por exemplo, na adaptação de contos tradicionais portugueses, alguns recriados por duplas autorais luso-galaicas, como *O traje novo do rei* (2002), de Xosé Ballesteros e João Caetano, um dos mais antigos da Kalandraka, e *Os sete cabritinhos* (2009), de Tareixa Alonso e Teresa Lima, e.g., ou na criação de obras originais inteiramente concebidas por artistas portugueses, *Ovelliña, dáme-la* (2009), de Isabel Minhós Martins e Yara Kono.

1.4. O álbum em Portugal

Diante dos recentes desenvolvimentos tecnológicos já mencionados, a criação para a infância, no contexto português, também se foi diversificando e enriquecendo, gozando, nos últimos decénios, de um investimento considerável, sobretudo do ponto de vista da edição e da comercialização.

Mesmo reconhecendo-se a existência perdurável de um elevado número de obras de qualidade duvidosa, a crescente importância que à ilustração se foi concedendo – grandemente motivada, recorde-se, pelo aparecimento de novas técnicas das artes gráficas –, contribuiu, igualmente, para uma franca expansão do mercado editorial nacional para a infância, tanto na quantidade, como na diversificação do tipo de obras publicadas, nomeadamente a partir da década de 70 do século XX, quando ao deslumbamento do regime democrático de 1974 se seguiram importantes inovações, principalmente nas publicações destinadas a crianças em idade pré-escolar, cada vez mais exigentes de uma produção com características específicas.

É, pois, neste contexto que o álbum, enquanto livro ilustrado de destinatário explícito infantil e objeto de uma transmutação gráfica, dá os primeiros passos. Entre nós, porém, se lembrarmos o notório desenvolvimento que este género conheceu na Europa e nos Estados-Unidos, logo a partir das décadas de 50 e 60 do século XX, reconhecemos que só tardia e timidamente se exprimiu em Portugal, permanecendo, até há bem pouco tempo, como «um dos segmentos de mercado e/ou um dos âmbitos estético-literários mais deficitários da edição de autoria portuguesa» (Silva, 2008a: *s.p.*).

Ainda assim, e não obstante a disponibilização de alguns bons exemplos da produção estrangeira, através, nomeadamente, da reedição/tradução de álbuns clássicos, parece ter, finalmente, chegado o tempo da aposta de autores e editores portugueses neste género tão pouco convencional e indispensável para a formação de leitores e a educação literária (Gomes, 2007).

Para melhor entendermos o percurso evolutivo da imagem e das suas tendências mais recentes no álbum de autoria nacional, atentar-nos-emos, entre outras breves considerações, numa leitura diacrónica proposta por Manuela Bronze (2000), que, à falta de estudos aprofundados neste domínio, constitui uma reflexão elementar para uma interpretação das características e funcionalidades da ilustração na literatura para a

infância publicada em Portugal (Ramos, 2007). Nesta sua panorâmica, intitulada “100 Años de Libros Ilustrados en Portugués para Niños – una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración y sus autores en Portugal”, a autora distingue quatro períodos ao nível do trabalho de ilustração e que designa respetivamente, de acordo com características técnicas e sociais, por: 1. «Los colores del contraste», na viragem do século, antes da implantação da República de 1910 e a sua vivência; 2. «Los colores en la sombra», nas décadas de 30, 40 e 50, com a implantação do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial e a vigência do regime fascista; 3. «Los colores de la libertad», de meados dos anos 60 até aos anos 80, passando pela década de 70 e a Revolução dos Cravos; 4. «Los colores multiplicados», entre os anos 80 e 90. Interessar-nos-ão especialmente as duas últimas fases, por corresponderem, sensivelmente, às três últimas décadas do século – época em que o álbum revela as suas potencialidades em Portugal e que Manuela Bronze associa, não fortuitamente, à liberdade e à multiplicação das cores, aludindo, presumimos nós, à liberdade criativa e à pluralidade de cores, técnicas e linguagens estéticas que caracterizam o período.

Não olvidemos, pois, que até à viragem política demarcada pela Revolução de 25 de Abril de 1974, a criação ilustrativa na edição para a infância havia sido constrangida por um conjunto de *Instruções sobre Literatura Infantil*, promulgadas em 1950, pela Direção dos Serviços de Censura. O referido documento, «cujas directrizes viriam a materializar-se num número considerável de títulos» (Silva, 2011: 222), impõe «princípios gerais orientadores, éticos, psicológicos e estéticos, além de um mínimo de condições técnicas que salvaguardem a higiene visual do leitor», e outras normas relacionadas com a «proibição do emprego de tintas de cor na impressão da escrita, a qual deverá imprimir-se sobre fundo creme ou branco» ou mesmo com o uso de cores complementares, nas composições cromáticas, capazes de produzir «fenómenos de contraste mais intenso» como o «azul-amarelo; vermelho-azul esverdeado; vermelho-verde» (s.n., 1950, *apud idem, ibidem*: 223).

1.4.1. Pioneirismo e (r)evolução

Após a Revolução de Abril e a abolição da censura, um conjunto de fatores sociais, políticos e ambientais favoreceu o desenvolvimento da edição portuguesa para os mais novos, nomeadamente pela criação de condições que desafiaram a manifestação

de novos autores e possibilitaram um olhar renovado sobre as questões da infância, da leitura e da literatura que lhe era destinada.

A proclamação, pela UNESCO, do ano de 1974 como Ano Internacional do Livro Infantil, e, posteriormente, do ano de 1979 como Ano Internacional da Criança, volta grande parte das atenções para este universo e serve de rampa de lançamento para alguns dos mais relevantes prémios de literatura (e ilustração) infantojuvenil surgidos na década seguinte, como foram os casos dos galardões outorgados pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Os novos processos de impressão tipográfica em quadricromia desafiam, igualmente, muitos dos artistas e editores nacionais que, num verdadeiro exercício de ousadia, investem numa produção visivelmente inovadora, não apenas ao nível do seu tratamento cromático – que, em anos posteriores, muito deverá à fotografia e aos processos de reprodução digital a sua hegemonia entre brilhos e opacidades (*idem*) –, como também ao nível da sua paginação e formato. As escolas de Belas Artes fundam departamentos de *design* e a ilustração começa a definir-se na página, articulando-se gradualmente com o texto numa unidade de sentido visualmente mais efetiva e representativa da criatividade e do estilo do *designer*-ilustrador (Bronze, 2000).

Além disso, o desejo de romper fronteiras e encetar novos rumos, nestes últimos anos da década revolucionária, depressa motiva a edição de um conjunto de álbuns, nos quais se reconhece (e isto de forma cada vez mais evidente em tempos atuais) uma aproximação a correntes artísticas contemporâneas, demonstrando, ainda, à semelhança das obras canonizadas da literatura que tem a criança e/ou o jovem como destinatário(s) explícito(s), a sua capacidade de adequação a um público de qualquer idade, época ou ambiente social (Zaparaín & González, 2010).

E ainda que o álbum, em Portugal, não tenha conhecido um desenvolvimento comparável ao de outros países anglo-saxónicos e/ou europeus, e que a edição nacional neste campo seja ainda lacunar, evidenciando-se, sobretudo, através da reedição e tradução de clássicos do género em língua portuguesa²³, como precedentemente se

²³ No começo acanhado do álbum português, além de um conjunto de livros lançados com pouco sucesso, no final de 1970 – na mesma linha dos famosos álbuns (ou “imagiários”) do editor francês Paul Faucher –, na coleção “Vem ver”, editada pela Plátano e sobriamente ilustrada por Cristina Malaquias, relembrem-se, ainda, os livros do elefante Babar, que Jean de Brunhoff criara em 1933 e que chegaram em tradução a Portugal apenas em finais dos anos setenta.

referiu, dispomos, já, de alguns exemplos de álbuns de qualidade.

Fonte de alguma discussão e controvérsia no plano investigativo, os primeiros álbuns do panorama editorial nacional surgem nos alvares da década de 70, sobressaindo os trabalhos artísticos e pioneiros de Leonor Praça, Maria Keil e, principalmente, de Manuela Bacelar, que não só arriscaram apossar-se do duplo papel de autoras/ilustradoras das suas obras mais emblemáticas como «[serviram] de referência a uma nova geração de talentosos ilustradores, responsáveis, em larga medida, por um notável impulso criativo na edição portuguesa de livros infantis» (Silva, 2008a: s.p.).

Embora numa altura em que o género era praticamente desconhecido em Portugal, o primeiro álbum, assinado pelo punho de Leonor Praça (1936-1971), surge ainda nos alvares da década de 70. Publicado pela primeira vez em 1969, no suplemento infantil “Pim-Pam-Pum” d’*O Século*, e posteriormente reeditado na Plátano, numa coleção consagrada à criadora, onde se integram outros destacados volumes de autoria partilhada, nomeadamente com Isabel da Nóbrega em *Rama, o Elefante Azul* (1970) ou com António Torrado em *O Veado florido* (1972), ***Tucha e Bico***²⁴ constitui um marco incontornável no panorama literário português para a infância, sobretudo, como se apontou já, no que ao género álbum se refere.

Percorrido por uma dimensão lúdica, este livro de pequeno formato descreve as rotinas dos dois irmãos (de 3 e 4 anos) apresentados no título, centrando-se nas suas brincadeiras, rotinas e principais atividades.

Narrada em primeira pessoa, na voz da menina-protagonista, a história aproxima-se dos seus mais pequenos leitores, não só pelo universo recriado e pela descrição das duas personagens infantis, como pela simplicidade e contenção discursiva de ambas as linguagens verbal e icónica. Do ponto de vista estrutural, a obra caracteriza-se pela sequenciação de breves orações afirmativas – sem qualquer relação aparente de sentido ou de causalidade entre si –, combinadas com um conjunto de expressivas e coloridas ilustrações (finamente contornadas a preto e preenchidas com

²⁴ Para uma leitura mais detalhada do álbum de Leonor Praça, veja-se uma análise de Ana Margarida Ramos (2010a).

caneta de feltro), dispostas, num formato sangrado²⁵, na página nobre do livro.

A simples construção narrativa da obra não obvia, contudo, a compreensão da mensagem por parte do leitor, uma vez que ela só se mostra possível mediante um conjunto de inferências lógicas e de conexões, alcançáveis através da observação e da articulação das imagens com o texto. Numa espécie de jogo cúmplice, as ilustrações vêm, pois, complementar a componente verbal, acrescentando-lhe pormenores e preenchendo os seus espaços em branco, com o propósito de orientar a leitura e a interpretação da história por parte dos seus destinatários. Ressalve-se tão simplesmente, e entre outros exemplos, o recurso a certos deícticos («eu», «estes», etc.) que apontam para elementos icónicos e de ordem extratextual, patenteando, desde logo, uma relação sinérgica entre palavras e imagens e submetendo o leitor ao estabelecimento de ligações para a construção de significado.

Senhora de uma irreverente personalidade e de uma forte consciência sócio-político-cultural da sua época, Maria Keil²⁶ (1914-2012), que arriscara, logo nos anos 30, abandonar a sua carreira académica em prol de uma dedicação exclusiva a uma atividade artística pluridisciplinar revolucionária²⁷, mostra-se empenhada em quebrar as regras até então instituídas, através de um conjunto de estratégias gráficas originais, a «anular a hierarquia existente entre a palavra e a imagem» (Lopes, 2006: 34). Com base numa linguagem estilizada e na valorização expressiva de objetos quotidianos, «numa tentativa subtil de democratizar a arte» (Silva, 2008b: 2), a artista plástica experimenta novas e diferentes propostas de *mise en page*, tirando maior partido da relação formal e/ou de sentido entre os códigos literário e pictórico.

Num registo que define claramente a sua personalidade criativa, Maria Keil dá à estampa, na coleção “Histórias de Amor de Mais” da Livros Horizonte, três títulos marcantes na história da evolução do álbum ilustrado português, a começar pela publicação, em 1977, de *O pau-de-fleira*, e que constituiu, naquele embrionário

²⁵ O formato sangrado corresponde à ocupação integral da página simples ou dupla por parte da imagem.

²⁶ Sobre a obra de Maria Keil, leia-se o n.º 9/10 do boletim *Solta palavra*, do CRILIJ.

²⁷ Importa ressaltar que a pintora, desenhadora, ilustradora, *designer* gráfica, decoradora de interiores, ceramista, cenógrafa e figurinista, ou, ainda, autora de cartões para tapeçaria e, principalmente, para composições azulejares, contribuiu fortemente para o desenvolvimento da ilustração em Portugal, nomeadamente pela sua insubstituível colaboração com reconhecidos escritores do panorama literário infantojuvenil nacional, tais como Maria Cecília Correia, Alexandre Honrado, Aquilino Ribeiro, Sophia de Mello Breyner, Matilde Rosa Araújo, Alice Vieira, entre outros.

panorama editorial, uma agradável surpresa.

Protagonizada por uma família de gatos, esta história centra-se na descoberta e na admiração dos felinos pela edificação de um prédio, onde a presença de operários e de máquinas, e a festa comemorativa da conclusão da obra, atraem a sua curiosidade. Embora não ofereça uma tão fértil combinação pictórico-verbal como a que surge patenteada nos volumes ulteriormente assinados pela autora²⁸, e não se possa, por isso, enquadrar na tipologia do álbum moderno, a obra ganha uma identidade especial, distinguindo-se da generalidade das publicações da época, pela composição/organização das suas páginas²⁹ e no modo como vão surgindo dispostas a mancha gráfica e as ilustrações.

Partindo ora de uma sugestão plástica de estilo realista, centrada em pontos-chave da diegese e capaz de sublinhar a expressividade das situações recriadas, ora de um arranjo gráfico (onde a mancha de texto é, frequentemente, moldada mediante o espaço ocupado pela imagem) responsável por sugestões de movimento e dinamismo, em resultado dos jogos de tamanho, perspetiva e, até, por momentos, de uma certa tridimensionalidade, Maria Keil explora várias potencialidades das duas linguagens que fala, e frui, com particular destreza, a materialidade do livro, propondo diferentes tratamentos de página em testemunho de uma ousada liberdade criativa.

Já os volumes *Os presentes* e *As três maçãs*, respetivamente editados em 1979 e 1988, podem inscrever-se no domínio do género em análise, pela forma como a artista plástica articula texto e ilustração, tirando maior partido das suas potencialidades narrativas. Ambos apoiados numa estratégia visual que prima pela contenção (especialmente ao nível da representação das personagens pictorizadas, sugeridas por um ágil traço de contorno e, ainda assim, privilegiadas aos cenários) e por uma economia de meios, em busca, como salienta Susana Lopes, da «essencialidade» das imagens» (Lopes, 2006: 35), estes dois contos constroem-se sob o signo da amizade e da partilha de afetos, trazendo para primeiro plano a criança e o seu universo. Num tipo de configuração de página distinto, onde a reduzida mancha gráfica aparece, agora, esteticamente arrumada em balões de fala, num estilo similar ao da banda-desenhada,

²⁸ Saliente-se que este livro apresenta um texto de dimensão superior à que é, tendencialmente, empregada no género álbum, o que dificulta uma narração partilhada com a componente icónica.

²⁹ A propósito da relação texto/imagem e da composição da página do livro de Maria Keil, leia-se uma análise sugerida por Susana Silva (2008b).

Maria Keil combina desenhos a preto e branco com o recorte e a sobreposição/colagem de imagens coloridas (recortes de revistas) de diferentes motivos naturais e/ou quotidianos, que não só facilitam a sua identificação por parte dos seus destinatários preferenciais, como são igualmente suscetíveis de induzir o seu questionamento, pelos jogos de proporções experimentados. Uma breve referência, ainda, à opção tipográfica nestes dois exemplares, que, baseada num tipo de escrita caligráfica e no uso de letras maiúsculas, contribui igualmente para o caráter original da publicação.

Do ponto de vista do seu tratamento temático, pensados e sentidos para as crianças com um profundo intento estético-pedagógico, os volumes de Maria Keil parecem, muito genericamente, reificar o olhar crítico da autora sobre o autoritarismo político vindicado durante longas décadas, ao mesmo tempo que materializam «um espírito sensível ao que é essencial e [a]os pormenores do quotidiano» (Lopes, 2006: 35).

O injustificado silêncio crítico de que foi sendo vítima Manuela Bacelar (1943-) não retira à artista o lugar cimeiro no grupo das vozes precursoras na escrita e na ilustração de álbuns em Portugal, distinguindo-se tanto pela qualidade e pelo número de obras publicadas, pelas quais foi merecendo inúmeras e importantes distinções nacionais e internacionais, como pela sua longevidade.

Além de uma brilhante e durável trajetória enquanto ilustradora de um largo conjunto de obras consagradas da literatura infantil e juvenil portuguesa (Ilse Losa, Manuel António Pina, António Torrado, Luísa Dacosta, Luísa Ducla Soares, Arsénio Mota, apenas para citar um punhado de nomes conhecidos), a sua estreia, em finais dos anos 80, no *picturebook* levou, pois, a artista plástica a assinar os textos e as ilustrações de mais de meia centena de publicações em Portugal e no estrangeiro, mantendo-se, ainda hoje, ativa na criação de livros sempre mais originais e audaciosos, como oportunamente se comprovará.

Não obstante dedicarmos um olhar mais demorado e sistemático à obra desta exímia criadora nos próximos capítulos, lembremos, desde já, os seus volumes da coleção “Tobias”, que, além de testemunharem uma inovadora e cúmplice interação entre texto e imagens, recorrem a uma variedade de técnicas narratológicas ou retórico-estilísticas complexas – e, até então, pouco experimentadas nas obras literárias dirigidas ao público mais novo, mas sem, por isso, se distanciarem dos seus interesses e da sua competência leitora –, constituindo um marco na história da ilustração para a infância

em Portugal e na história do álbum, em particular.

Com efeito, a edição nacional de álbuns, nas últimas décadas do século XX, começa a refletir uma maior abertura a uma diversidade de recursos plásticos e literários arrojados, com fortes ressonâncias simbólicas e apoiados num conjunto de mecanismos narrativos mais exigentes do ponto de vista da receção-leitora (e aos quais Manuela Bacelar, por exemplo, não se mostrou indiferente), estimulando a criatividade de um conjunto de novos artistas e possibilitando o consequente aparecimento de exemplos notáveis de publicações. A seguir as pegadas precursoras destas criadoras surgem, de entre os que se dedicaram exclusivamente à sua escrita e os que se empenharam, a uma voz, na criação de ambos discursos, outros trabalhos notáveis pela mão de artistas como Cristina Malaquias, Alain Corbel, Marta Torrão, Cristina Valadas, André Letria ou Gémeo Luís, só para citar alguns exemplos modelares.

Além disso, como nota de prestígio, as editoras nacionais investem na participação de reconhecidos artistas plásticos, regra geral pintores, para a criação das suas publicações para os mais novos. Alguns fazem-no, como aponta Manuela Bronze (2000), sem mais pretensões que as de expressar e desvelar o seu universo de representação visual, em alguns casos facilmente reconhecível, o que, de certo modo, imita alguns parâmetros da ilustração justaposta ao texto literário. Outros, já, procurarão a expressão e as matérias mais adequadas para este veículo de comunicação sem nunca abandonar as suas próprias marcas.

Todavia, até à viragem do século (ou mesmo em anos subsequentes), à exceção de alguns bons exemplos de álbuns de autoria nacional – e muitos dos quais não lograram ainda atrair a atenção merecida –, estiveram, sobretudo, na origem do escasso desenvolvimento deste tipo de edição em Portugal as traduções de criadores estrangeiros.

1.4.2. O álbum contemporâneo

Mesmo com o aparecimento de um número expressivo de obras e com o substancial crescimento das vendas nos últimos anos do século XX, associado, em parte, ao contexto sociopolítico e educativo recentemente vivido em Portugal, em face

de questões ligadas à promoção da leitura³⁰, o âmbito dos álbuns narrativos para primeiros leitores – e pré-leitores³¹ –, constituiu, até bem recentemente, um dos setores menos explorados da edição nacional contemporânea, sendo, por isso, o número dos seus autores pouco significativo. Conforme acrescentara Ana Margarida Ramos, aliás,

en Portugal, incluso la traducción y la edición de álbumes narrativos extranjeros, cuya calidad los convirtió en referencias obligatorias, se revela insuficiente, no permitiendo, por parte del público e incluso de los investigadores, un seguimiento de la edición en este terreno (Ramos, 2009a: 108).

David McKee, Max Velthuijs, Anthony Browne, Babette Cole, Leo Lionni, Eric Carle, Tomi Ungerer, Enzo e Iela Mari, Montse Gisbert, Mercer Mayer ou, ainda, Maurice Sendak são alguns dos mais importantes referentes estético-literários do universo infantojuvenil cujas obras mais conhecidas – muitos delas, originalmente publicadas ainda nos longínquos anos 60 do século passado – só passaram a integrar os nossos acervos bibliográficos no último decénio³².

Com efeito, as mais significativas mudanças registadas ao longo dos últimos séculos na edição para os mais novos, às quais Portugal se mostrou alheio, privando as suas crianças de «uma viagem inesquecível na companhia de alguns clássicos mundiais» (Riscado, 2011: 12), só ganharam verdadeira expressão, no nosso país, em anos mais recentes, com a implantação um tanto dificultada de pequenas livrarias especializadas³³ e com a cautelosa manifestação de um conjunto de casas editoriais³⁴

³⁰ Entre outras iniciativas desenvolvidas com o propósito de elevar os níveis de literacia em Portugal, são de recordar a(s) Rede(s) de Bibliotecas Escolares/Públicas ou o Plano Nacional de Leitura (PNL), que apesar de tardio – note-se que este só foi implementado no ano letivo 2006/2007 – tem revelado particular dinamismo e eficácia.

³¹ Sara Reis da Silva (2008) alerta, a propósito, para o carácter lacunar da edição nacional de livros para bebés.

³² Sem falar de outros títulos precedentes, como se regista o caso do clássico de Heinrich Hoffmann, *Pedro esgrouviado*, trazido ao público português, em 2001, século e meio depois da sua edição original.

³³ De referir a “Histórias com bicho”, em Óbidos, a “Salta-folhinhas” e a “Papa-Livros, no Porto, a “Cabeçudos”, em Lisboa, ou ainda, entre outras, a “Gigões & Anantes” que abriu portas mais recentemente em Aveiro.

³⁴ Entre outras casas com interessantes ofertas no domínio dos álbuns, como a Porto Editora, a Civilização, a Asa, a Gailivro, a Campo das letras, a Dom Quixote, a Editorial Notícias, a Terramar ou a Editorial Presença, destacam-se as duas editoras estrangeiras, especializadas no segmento em apreço, a Kalandraka e a OQO, bem como um conjunto de outras jovens empresas nacionais, que contribuíram para uma brilhante renovação deste mesmo universo editorial, como a GATAfunho, a Bichinho de Conto, a Edições Eterogémeas, a Planeta Tangerina, ou as recentes Bags of books e Gato na Lua.

(algumas já estabelecidas no mercado livreiro nacional³⁵), interessadas em publicações de qualidade e abertas à tradução de álbuns estrangeiros.

Sem óbvias pretensões de exaustividade quanto ao elenco das obras assinaladas ou à leitura crítica das mesmas³⁶, rememoremos alguns exemplos marcantes.

Várias décadas volvidas desde a sua edição original, é certo, foi com a reconhecida chancela da Kalandraka que chegaram aos escaparates das livrarias portuguesas alguns dos mais importantes clássicos universais, como foram os casos, entre outros, de *Um pesadelo no meu armário* (2004), de Mercer Mayer; de *O balãozinho vermelho* (2006), de Iela Mari, que, à semelhança de outras obras desta autora, já havia conhecido uma primeira edição, em 1980, pela Sá da costa; de *A lagartinha muito comilona* (2007), de Eric Carle; de *Os três bandidos* (2007), de Tomi Ungerer; ou ainda, mais recentemente, da obra-mestra de Maurice Sendak, *Onde vivem os monstros*, que, possivelmente motivada pela sua adaptação cinematográfica, nos chegou tão só em 2009.

Não obstante a consistência e a notabilidade da obra do criador, depois de haver dedicado 35 anos de labor plástico-literário à edição para os mais novos, os livros de Leo Lionni também surgiram nos catálogos da referida editora galega somente após a sua morte, em 1999. Ainda assim, temos, já, a possibilidade de poder contar com os títulos *Frederico* (2004) – que deu origem, cinco anos depois, a uma coleção homónima de pequenos livros cartonados, destinada a leitores mais pequenos (e na qual nos deteremos proximamente) –, *Pequeno azul e pequeno amarelo* (2006), *Nadadorzinho* (2007) e *A maior casa do mundo* (2007).

Álbum já trazido para Portugal, em 1990, pelo Círculo de leitores, sob o título *A lagartinha comilona*, mas entretanto retirado de catálogo, aquele que será seguramente tido como o título mais popular de Eric Carle só conheceu nova edição portuguesa em 2007. Porém, mesmo se a comemoração do 40.º aniversário d'*A lagartinha muito comilona*, que, em 2009, servira de mote a um conjunto de iniciativas celebradas mundialmente, não aliciou as editoras nacionais para a sua (re)edição em configurações

³⁵ Pensemos, por exemplo, nos casos da Caminho, da Afrontamento ou da Livros Horizonte.

³⁶ Deixamos, intencionalmente, para capítulos subsequentes a referência e/ou análise de outras obras marcantes na edição nacional de álbuns.

e formatos distintos, como aconteceu noutros países³⁷, surgiu nas bancas, por esses mesmos anos, um conjunto interessante de outras obras clássicas do autor. Igualmente disponíveis em língua portuguesa, com o selo da Kalandraka, estão *Queres brincar comigo?* (2007), *Papá, por favor, apanha-me a lua* (2010), *A joaninha resmungona* (2010) e *Sonho de neve* (2010). Digno de referência pela sua originalidade e dinamismo, este último título explora múltiplas potencialidades gráficas/técnicas do género em análise, brindando os seus mais novos leitores com uma história de temática natalícia. O volume cativa, sobretudo, pela sua configuração plástica, que, aliada a uma simples e económica componente verbal, concorre ativamente para a potenciação de uma simbiose narrativa, estimulando na criança os sentidos visual, tátil e auditivo. A pluralidade e luminosidade cromática das ilustrações, suportadas pelo habitual recurso à pintura e à colagem, e até, por momentos, à textura, ganham, ainda, expressividade pela sobreposição de umas páginas de acetato matizadas de branco, a desafiar a curiosidade leitora e a sugerirem a descoberta dos diferentes animais do agricultor-protagonista deste conto. Convertendo a leitura num espaço lúdico e atrativo, esta narrativa de final encantador e “melódico” inverte quaisquer expectativas – desde logo levantadas pela própria capa do livro –, e foge, com subtilidade, à tradicional história de Natal.

Em 2009, a Kalandraka também relança, da famosa artista plástica italiana Iela Mari, outra obra já editada, em décadas precedentes, na Sá da Costa: *As estações*. Fiel ao seu conteúdo original, esta última reedição d’*A árvore* (1982) renasce, pois, passado de perto de três décadas, com visíveis alterações ao nível do título e, logo, do ponto de vista sobre o qual este, doravante, recai. À espera de nova publicação estão ainda os inolvidáveis volumes nascidos das parcerias da autora com Enzo Mari, nomeadamente os títulos *A maçã e a lagarta* e *O ovo e a galinha*, respetivamente editados em 1982 e 1995 pela Sá da Costa, e igualmente esgotados.

Comprometida em conferir uma nova dimensão à edição de *picturebooks* e destemidamente lançada numa viagem intrépida que ultrapasse as fronteiras do espaço e do tempo, é ainda à editora pontevedrense que devemos o esforço de ter trazido ao

³⁷ Recorde-se, a par de outras publicações compostas por acessórios lúdicos alusivos à história ou à lagarta-protagonista, o lançamento da versão *pop-up* do álbum, com evidentes alterações ao nível da sua composição gráfica, e da qual procuraremos falar mais adiante.

público as obras de outros vultos incontornáveis da literatura infantil contemporânea, e dos quais se destacam, por exemplo, os nomes de Gianni Rodari, Michael Grejniec, Christian Voltz, Josse Goffin, Anthony Browne e até, mais recentemente, do reconhecido e aclamado Shaun Tan, galardoado, em 2011, com o *Astrid Lindgren Memorial Award*.

A Caminho/Leya, uma das mais importantes e prestigiadas casas editoriais portuguesas, onde habitam, já, – alguns desde longa data – os textos literários para crianças e jovens de Alice Vieira, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, Mia Couto, Ondjaki, Ana Saldanha, António Torrado, João Pedro Mésseder ou de Sophia de Mello Breyner Andresen e o Nobel da Literatura, José Saramago³⁸, foi igualmente responsável pela difusão de outros álbuns clássicos. A par das célebres coleções, já mencionadas, de David McKee (com o famoso elefante aos quadrados coloridos, Elmer) e de Max Velthuijs (com as aventuras do Sapo), o catálogo desta editora inclui, igualmente, outras traduções do premiado Anthony Browne, de Quentin Blake, Paul Stewart, Sam McBratney, Haydé Ardan, Gilles Bachelet, ou, ainda, Helen Oxenbury, entre outros notáveis escritores e ilustradores internacionais.

Impossível deixar passar sem referência é, ainda, uma coleção de álbuns de reconhecida qualidade estética e literária (a coleção “Borboletas”), de capa mole e a preços particularmente acessíveis³⁹, na qual esta editora apostou – e bem – em 2009, e que traz ao convívio dos leitores títulos como *Biscoito de cão* e *O bebé não quer ir para a cama*, de Helen Cooper, *A surpresa de Handa*, de Eileen Browne, *O ganso Gastão*, de Petr Horáček, *Aldo*, de John Burningham, *Viva o peixinho*, de Lucy Cousins, ou *Catatuas*, de Quentin Blake.

³⁸ Como expressara, já, José António Gomes a propósito do Prémio Nobel, num texto de homenagem às quatro vozes que a morte silenciou no ano de 2010, «de José Saramago [...] se não pode dizer que tenha sido um escritor de livros para crianças» (Gomes, 2010: 6), porém, e mesmo se o próprio autor de *A maior flor do mundo* (2001) escolheu abrir o seu primeiro livro de potencial receção infantil (e até juvenil) com as seguintes palavras: «As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender e tenho pena.», são inegáveis tanto a atenção que Saramago sempre foi concedendo à criança e ao seu universo como a notabilidade deste seu conto, cujas configuração gráfica e contenção verbal, características dos livros para os mais novos, não o isentam de uma leitura complexificada pela reflexão metatextual/metalinguística nele – e sobre ele – exercida.

³⁹ Uma linha editorial justamente próxima do que experimentaram já, com sucesso, outras casas estrangeiras, como foi o caso da empresa norte-americana Simon & Schuster com a coleção “Aladdin Paperbacks”.

Outros notáveis exemplos de coragem e sucesso na tradução de álbuns clássicos (e não só) foram, indubitavelmente, a Orfeu Negro com a sua secção infantojuvenil “Orfeu Mini” e a Bruaá, que, em 2008, inauguraram os seus respetivos catálogos com *O livro inclinado*, de Peter Newell⁴⁰ e *A árvore generosa*, de Shel Silverstein⁴¹.

Sugerindo «novas direções na feitura e conceção do livro ilustrado para miúdos [e graúdos]»⁴², como assim surge apresentada pela própria equipa editorial, a Orfeu Mini permitiu a extensão do território artístico da editora (nascida um ano antes) com a publicação de obras estimulantes e insólitas – muitas delas situadas numa fronteira ambígua entre o livro ilustrado e a banda desenhada –, cujo projeto gráfico e o conjunto das suas componentes formais (em particular, a paratextual) são alvo de tratamento especial.

Destaque, no leque de obras mais recentes, para o caso de *O incrível rapaz que comia livros* (2008), de Oliver Jeffers, originalmente publicado em 2006 e premiado pelo *Irish Book Award* para o Melhor Livro Infantil do ano de 2007.

Estimulando a reflexão em torno da temática da leitura, esta original publicação narra a história de Henrique, um curioso rapaz que, imbuído de uma fome insaciável por livros, devora, literal e compulsivamente, uma infinidade de volumes. A sua gula e o desejo ávido de se transformar, rapidamente, num pequeno génio cedo o avisam dos malefícios deste hábito tão inusitado, que acaba por ter repercussões desagradáveis – e até “indigestas” – na saúde do pequeno “roedor” de livros. Nem a cabeça nem a barriga de Henrique aguentaram a quantidade exagerada de livros que ingeriu, originando uma série de problemas digestivos da informação apreendida. A encerrar o conjunto de situações cómicas e insólitas, que acentuam a dimensão humorística e paródica do volume, o pequeno protagonista vê-se, finalmente, forçado a uma dieta rigorosa, que o elucidará acerca da arte de saborear os livros de uma outra forma.

Numa obra criativa, e inequivocamente inscrita na tipologia do álbum narrativo, as duas linguagens faladas pelo autor d’*O coração e a garrafa* (Orfeu Negro, 2010)

⁴⁰ A propósito deste volume, leia-se uma interessante análise de Pedro Moura (2008), in <<http://lerbd.blogspot.pt/search?q=o+livro+inclinado>>.

⁴¹ Para o conhecimento da obra em questão e o aprofundamento do estudo do percurso evolutivo da Bruaá, veja-se uma reflexão de Sara Reis da Silva (2008), publicada em *O primeiro de Janeiro* de 21 de julho de 2007, e disponível em <<http://bruaa-editora.blogspot.pt/2008/07/o-caso-da-editora-bruaa-caminhos-e.html>>.

⁴² Disponível em <<http://www.orfeunegro.org>>.

abraçam-se e testemunham uma relação sinérgica e coesa. A sobriedade lexical e sintática em que assenta a componente verbal, assim como a descontinuidade discursiva – com especial impacto ao nível gráfico, pela distribuição de pequenas vinhetas e balões de fala e de pensamento que integram a ilustração (devedora das técnicas da banda desenhada), e que proporcionam uma variedade de níveis de leitura –, alia-se à expressividade de um conjunto de ilustrações profusas e extremamente coloridas, compostas a partir de uma técnica mista particularmente atraente. É precisamente a sua conceção gráfica, a composição e a textura das páginas, a irregularidade e variabilidade tipográfica e o especial cuidado com a pormenorização, que sublinham o caráter original e humorístico desta edição, e de que as últimas páginas são, aliás, esclarecedoras, suscitando a qualquer um – tal como indica a badana final – o súbito desejo de morder o livro, a que nem Henrique resistiu a uma última dentada...

Com créditos firmados na edição – note-se, exclusiva – de álbuns ilustrados, a Bruaá não perdeu pela demora e logrou, em apenas quatro anos de existência, compor um fundo editorial distintivo de mais de uma dúzia de títulos, comprometendo-se em ampliá-lo e renová-lo de forma assídua, com uma gama excecional de obras nunca antes importadas. Apostada numa linha de produção alternativa e pluriestilística ou “plurivocal” – não fosse essa também uma das possíveis vias de interpretação semântica do neologismo que empresta nome à editora –, ora com álbuns narrativos de forte cariz filosófico, sustentando-se da metáfora e do simbolismo, ora jogando com o objeto-livro e pondo em ação as suas mais variadas potencialidades plásticas e gráficas, a Bruaá foi responsável pela edição de exemplares como *Eu espero...* (2008), com texto de Davide Cali e ilustrações de Serge Bloch, *A grande questão* (2008), de Wolf Erlbruch, *Lágrimas de crocodilo* (2010) do autor clássico André François, ou ainda, mais recentemente, *O Arenque Fumado*, poema assinado por Charles Cros com data original de 1872, *Isto ou aquilo* (2011), do artista checo Dobroslav Foll (décimo livro da editora, publicado pela primeira vez em 1964) e *Na noite escura* (2011), de Bruno Munari.

Para o universo literário e ilustrativo português que tem a criança e o jovem como público leitor influenciável, ou, mais concretamente, para o âmbito dos *picturebooks*, que aqui nos interessa focalizar, a primeira década do século XXI corresponde, pois, ao período de consolidação de certas inclinações temático-estilísticas e técnico-expressivas – ductilmente sintonizadas com a ficcionalização de um conjunto mais alargado de veios ideotemáticos (alguns, até, entendidos como anticonvencionais

ou quase intratáveis) –, a par de uma evidente renovação de outros aspetos formais, a relevarem de uma maior preocupação com a estética do objeto-livro (seja na sua vertente ilustrativa, como ao nível do seu desenho gráfico), e, por último, da manifestação de um rol atraente de novos artistas.

Apostando na narrativização enquanto forma de aproximar a criança do universo plástico e literário, as últimas tendências do álbum, em Portugal, manifestam-se, portanto, desde logo, na sublevação do *designer* e na atenção acrescidamente prestada ao conjunto dos elementos que enformam o livro enquanto objeto⁴³ – embora se faça notar ainda alguma retração, por parte da autoria nacional, na aposta em mais excêntricas operações espaciais na dupla página (pensando, por exemplo, nas configurações *pop-up* ou tridimensionais), contrariamente ao que vêm propondo vários dos álbuns importados. Observe-se, entre outras componentes ulteriormente exemplificadas e desenvolvidas, a liberdade de formatos e de configurações, a opção por técnicas plásticas originais (*e.g.* o recurso à textura, à fotografia, o aproveitamento de materiais recicláveis), não raro ao serviço de sugestões de perspetiva, movimento e dinamismo, o jogo de sentidos entre os mais variados elementos paratextuais, incluindo o distintivo trabalho ao nível da tipografia e do *lettering*: um universo de peças plurissignificativas, capazes de abraçarem texto e imagens numa complexa e dialógica composição enxadrística.

Editora de exceção no capítulo dos álbuns ilustrados, a Planeta Tangerina (nascida em 2004) tem justamente apostado em publicações originais, cujo principal atributo é o seu projeto gráfico e onde «cada livro é cuidadosamente pensado: da ideia ao texto, das ilustrações ao *design* ou à escolha do papel, todos os elementos se conjugam pela qualidade do todo final»⁴⁴. Note-se que o projeto editorial desta casa, pela sua notabilidade e criatividade, fora já objeto de uma tese de mestrado em *Design de Comunicação*, da autoria de Ana Mafalda Luz (2010).

Cruzando temas e estilos diferenciados, e apoiados em conceitos (de aparência) simples e registos frequentemente minimalistas (mas não simplistas), sensíveis ao universo infantil e à sua perceção da realidade, os livros da referida editora destacam-se

⁴³ Sem o propósito de sermos exaustivos quanto à descrição e análise destes elementos no presente capítulo, é da nossa intenção um maior aprofundamento da questão num espaço dedicado à caracterização do álbum e ao seu projeto gráfico.

⁴⁴ In <<http://www.planetatangerina.com>>.

pela forma como convocam todas as suas componentes, verbal, visual e paratextual – e veja-se o trabalho peculiar desta editora ao nível da ficha técnica ou de elementos concretos como o código de barras –, para a estruturação da mensagem e para a construção de sentidos da obra. Desde o singular *Pê de pai* (2006) ao último título lançado, *O rapaz que gostava de aves (e muitas outras coisas)* (2012)⁴⁵, os três mais visíveis rostos desta casa editorial, Isabel Minhós Martins, Madalena Matoso e Bernardo Carvalho, têm oferecido testemunho de uma criatividade e inventividade notáveis, cooperando, muito ágil e dinamicamente, na criação de um «projecto editorial coeso, sensível e artisticamente estruturado» (Ramos, 2010: 53), capaz de contemplar mais do que um público-alvo.

Outras das novidades da edição nacional contemporânea de álbuns situam-se, como antes se avançou, ao nível do seu tratamento temático, somando-se a *topoi* tão basilares para o desenvolvimento infantil quanto o auto/heteroconhecimento, as emoções e os afetos, a família, a amizade e a partilha, a diferença e a tolerância, a convivência social e a preservação do meio ambiente e da natureza, outros emergentes, e alguns, até, entendidos como «proibidos ou apoéticos» (Ramos, 2011c). Sem moralismos e didatismos fáceis, abordam-se questões como o multiculturalismo⁴⁶, a guerra⁴⁷, a doença, a morte⁴⁸, a orfandade, a adoção, o divórcio, a homossexualidade⁴⁹ ou as diferentes tipologias parentais, pese embora muitos destes motivos ainda só intervenham, com maior assiduidade, em obras traduzidas.

Mais, o álbum moderno corresponde a um espaço de criação aberto a múltiplas manifestações artísticas, expressas tanto ao nível do tratamento plástico, pela experimentação de técnicas e motivos próprios de correntes contemporâneas, como ao nível temático, onde a arte aparece como motivo alicerçante de um vasto conjunto de livros e serve de motor para o jogo intertextual/interartístico, familiarizando a criança-leitora com tendências, obras e artistas clássicos universais, e fomentando o

⁴⁵ Referimo-nos, aqui, ao último volume publicado até à data de redação do presente estudo.

⁴⁶ Vide, entre outros, *As preocupações do Billy* (2006), de Anthony Browne, ou *O menino de cor* (2007), com texto e ilustrações de Ale.

⁴⁷ Vide, por exemplo, *A história de Erika* (2007), com texto de Ruth Vander Zee e ilustrações de Roberto Innocenti, ou, mais recentemente, *O princípio* (2012), de Paula Carballeira e Sonja Danowski.

⁴⁸ Vide, entre outros, *O livro da avó* (2007), de Luís Silva; *O coração e a garrafa* (2010), de Oliver Jeffers; ou, ainda, *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso.

⁴⁹ Vide *O livro do Pedro* (2008), de Manuela Bacelar.

desenvolvimento da sua sensibilidade estética e do seu sentido crítico para com o mundo, em geral, e a obra de arte, em particular. Além de um volume considerável de obras importadas, e das quais se destacam, a título exemplificativo, as já mencionadas *O grande livro dos retratos de animais* (2006), de Svetlan Junakovic, e *Caderno de animalista* (2009), de Antón Fortes (texto) e Maurizio A. C. Quarello (ilustrações), ou outra notável tradução do álbum de Gilles Bachelet, *O meu gato é mais tolo do mundo* (2009), é impossível não evocar a obra da criadora que está na génese da presente investigação, e que constitui, no quadro da edição de autoria nacional, um exemplo pioneiro e, a distintos níveis, paradigmático quanto à aproximação do álbum à História da Arte, como em próximos capítulos se evidenciará.

A evolução e as mudanças vividas ao longo destes primeiros anos do século XXI corroboram, portanto, um avanço significativo a vários níveis, exigindo respostas por parte de editoras especializadas e animando a juntar-se a um grupo considerável de autores – alguns já afirmados, com obras sólidas e reconhecidas – uma nova geração de artistas, resolvidos em percorrer novos caminhos. A esse propósito, destaquem-se os trabalhos de ilustração de André Letria, Alain Corbel, Bernardo Carvalho, Carla Pott, Cristina Valadas, Danuta Wojciechowska, Gémeo Luís, Inês Oliveira, Joana Quental, João Caetano, João Vaz de Carvalho, Luís Henriques, Madalena Matoso, Marta Torrão ou Teresa Lima, que, entre vários outros, contribuíram para a elevação dos padrões estético-literários das obras dirigidas aos mais novos leitores, possibilitando um contacto privilegiado com uma arte plástica alicerçada sob o princípio do experimentalismo criativo, da inovação e da construção expressiva de sentidos.

Simetricamente, a crescente relevância que à ilustração se vem conferindo reflete-se na consolidação dos trabalhos literários de outras figuras visíveis, como Eugénio Roda, David Machado, Isabel Minhós Martins, João Paulo Cotrim, Richard Zimler, Ana Saldanha, Carla Maia de Almeida ou Rita Taborda Duarte, e, ainda, se recordarmos que estes livros resultam frequentemente de um trabalho plástico-literário de autoria única, os já mencionados André Letria, Alain Corbel – ou mesmo Bernardo Carvalho, com a criação de álbuns puramente visuais.

Presentemente, pode dizer-se que a oferta nacional de álbuns aumentou e que a sua dimensão estético-pedagógica vem sendo reconhecida. Atrevemo-nos mesmo a afirmar que os últimos cinco anos correspondem à época dourada deste género editorial em Portugal, levando a crer que o género continuará a evoluir de forma cada vez mais

sólida.

Mercê de uma supervalorização da produção literária destinada à infância, que deixou de ser encarada como um território para autores menores, a edição de *picturebooks* também introduziu um grau de exigência superior, confiando aos seus criadores uma escrita – tanto literária como plástica – vigiada, inventiva, dialógica e livre de infantilizações. Recordem-se, justamente, as palavras de Ana Margarida Ramos, quando defende que,

lejos de poder ser considerado como producto cultural menor por el hecho de presentar un reducido componente textual, el álbum es muchas veces lugar de experimentación artística, laboratorio de creación de un arte mixto en el que se asocian, a veces de forma muy próxima a la perfección, texto e imagen, en la construcción de un género capaz de agradar - y de comunicar - a públicos diferenciados también desde el punto de vista de la edad (Ramos, 2009a: 109).

Apesar da manifesta insuficiência de edições de álbuns ao longo de várias décadas, o relevo da componente pictórica e/ou gráfica nas publicações vocacionadas para os mais novos não passou, pois, despercebido a editores, críticos e mediadores de leitura, que concorreram para o recente e exponencial crescimento deste segmento em Portugal.

A comprovar a influência do papel de ambos autores (escritor e ilustrador) na conceção destes livros, da sua atual vitalidade e do seu carácter artístico, note-se, ainda, a proliferação de menções e prémios anuais aos trabalhos literários e plásticos de obras de referência, bem como a sua seleção para importantes exposições nacionais e internacionais, pelos quais se reconhecem novos talentos, se estimula a consciência pública e se incrementam, por consequente, as vendas. Mencionem-se alguns exemplos como o “Prémio Nacional de Ilustração” (DGLB/APPLIJ) e outros de âmbito internacional como a “Randolph Caldecott Medal”, a “Kate Greenaway Medal”, o “Prémio de ilustração Hans Christian Andersen” (IBBY), o “Australian Children’s Picture Book of the Year Award”, ou mais recentemente, o “Prémio Internacional Compostela para Álbuns Ilustrados”, a par, ainda, das importantes distinções atribuídas na Bienal de Ilustração de Bratislava e na Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha. Uma conjuntura de fatores que, segundo Ana Margarida Ramos, «configura uma tendência de valorização de reconhecimento e de alguma ‘canonização’» do horizonte literário reservado à infância (Ramos, 2010a: 123).

1.5. A investigação sobre o álbum

Entendido como «uno de los géneros más pujantes y creativos de los últimos tiempos» (Bajour e Carranza, 2003: *s.p.*), no quadro dos géneros editoriais de potencial receção infantil, e atendendo à sua força e pertinência e ao desenvolvimento que tem conhecido nos últimos anos, o álbum narrativo ilustrado tem sido alvo de inúmeras atenções. Relembrem-se, desde logo, as importantes conclusões de investigadores conceituados, notadamente nos estudos levados a cabo por Perry Nodelman (1990), David Lewis (2001), Evelyn Arizpe (2004), Peter Hunt (2005), Brenda Bellorín (2005), Cecília Silva-Díaz Ortega (2005), Jesús Díaz Armas (2006), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), Lawrence Sipe (2008), Sophie Van der Linden (2007), Fernando Zaparaín e Luis Daniel González (2010), Sandra Lee Beckett (2012), entre outros, que, de forma sistemática, têm insistido na necessidade do estudo do álbum enquanto género maior da literatura, pela originalidade e complexidade que o caracteriza.

Porém, se o álbum conheceu um desenvolvimento tardio e tímido do ponto de vista da sua produção e difusão editorial, em Portugal, tão-pouco a persistência da investigação levada a cabo no estrangeiro, nomeadamente nos Estados-Unidos, na Alemanha, em Inglaterra, em França ou, até, em Espanha, teve os necessários reflexos no panorama investigativo e académico nacional, sendo sistematicamente preterida em função de outras áreas dos estudos literários, mesmo os dedicados à produção infantil ou, mais concretamente, à edição dos *picturebooks*.

No âmbito internacional, as mais sólidas aproximações ao estudo do álbum, sejam de cariz percetual, analítico ou ideológico, desenvolvem-se, genericamente – e como se procurará ilustrar, mais detalhadamente, *a posteriori* –, em torno da análise textual, com base na teoria literária; da análise da imagem, a partir da crítica da Arte, explorando-se, entre outras, questões ligadas ao *design* artístico e à literacia visual; ou, ainda, da relação texto/imagem e, consequentemente, do processo interpretativo e do pacto de leitura que com este tipo de edição se celebra, partindo de teorias do domínio da comunicação/receção, da semiótica e da transtextualidade.

Em Portugal, embora sejam ainda insuficientes os estudos granjeados na esfera da crítica e da investigação, encontram-se, já, algumas análises pertinentes, e que resultam, fundamentalmente, de recensões críticas, ensaios e artigos científicos

variados, integrados em publicações periódicas (em revistas e, mais esporadicamente, em jornais), em atas de congressos ou em monografias que possuem como denominador comum a literatura para a infância. Recorde-se que estes trabalhos têm sobretudo surgido da mão de um grupo ainda restrito de críticos literários da área do jornalismo, como é o caso de Rita Pimenta, Carla Maia de Almeida, Andreia Brites, ou Sara Figueiredo Costa, e de académicos, ligados, na sua grande maioria, à formação inicial de educadores/professores, dos quais avultam, com maior ou menor assiduidade, os casos de José António Gomes, Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva, Teresa Mergulhão ou Leonor Riscado.

Uma das figuras precursoras, no âmbito das abordagens teórico-críticas sobre o álbum em Portugal, foi José António Gomes, que, em 2003, divulgou, no número 12 da revista *Malasartes*, um estudo intitulado «O conto em forma(to) de álbum: primeiras aproximações», e que constitui uma tentativa inaugural de definição e caracterização do género no contexto luso, servindo, ainda hoje, de referência a muitas das reflexões desenvolvidas no nosso universo investigativo. Saliente-se que o referido número da revista, especialmente dedicado ao álbum narrativo para a infância, incluía ainda, entre outros artigos, uma relevante análise da relação pictórico-verbal em duas obras notáveis, assinada por Sara Reis da Silva⁵⁰ – autora, por sinal, de outro dos estudos mais importantes na análise deste segmento em Portugal, intitulado «Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância» e datado de 2006.

Desde então, e com especial incidência nos últimos anos, associados, em larga medida, ao aumento da produção, à importância atribuída de forma cada vez mais evidente às componentes ilustrativa e paratextual e ao seu estatuto nos livros para crianças, bem como o número crescente de parcerias entre autores e ilustradores consagrados do panorama literário português para a infância, foram surgindo outros relevantes contributos.

Um dos nomes mais sonantes no âmbito investigativo português sobre o álbum, e particularmente digno de menção pelo número e pela qualidade das suas publicações, é Ana Margarida Ramos. A par de outros estudos divulgados, de forma mais ou menos

⁵⁰ Vide Silva (2003b).

dispersa, no domínio da teorização e análise em literatura infantil e juvenil, a investigadora é ainda autora de duas obras imprescindíveis ao estudo do género editorial em apreço, nomeadamente os volumes *Livros de palmo e meio – Reflexões sobre literatura para a infância*, editado, em 2007, pela Caminho, e *Literatura para a infância e ilustração – Leituras em diálogo*, publicado, em 2010, sob a chancela da Tropelias & Companhia⁵¹. Duas coletâneas de artigos diversos (estudos e recensões) que abordam não só os desenvolvimentos e as tendências mais recentes do universo literário português para crianças, possibilitando a compreensão das opções temáticas, genológicas e discursivas, atualmente, mais recorrentes nas suas publicações, como oferecem outras reflexões de particular relevância na análise da componente pictórica (e paratextual) e das relações texto/imagem no álbum de receção infantil.

Digno de nota é, ainda, o volume monográfico vindo a público, em 2011, pela Rede temática de investigação “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano (LIJMI)”, subordinado ao tema *O álbum na literatura infantil e juvenil (2000-2010)*. Coordenada por Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez, a referida antologia alberga uma seleção de estudos/comentários sobre um *corpus* diversificado de obras vocacionadas para os mais novos, abordando aspetos variados sobre o segmento editorial em epígrafe e ilustração. O estudo teórico introdutório, notável contributo para uma epistemologia do álbum, deve-se, igualmente, a Ana Margarida Ramos, que discute as suas características intrínsecas, o seu lugar na literatura infantojuvenil e as circunstâncias históricas nas quais eclode no contexto galaico-português, encerrando a sua reflexão com uma proposta tipológica da publicação.

A testemunhar também a atenção que, ultimamente, se tem dispensado, em Portugal, a este segmento da produção literária para os mais novos, destaca-se a criação de cursos de formação pós-graduada em edição e/ou em literatura e ilustração para a infância, a dedicar muitos dos seus programas à análise deste tipo de publicação, para além da consequente proliferação de projetos de investigação desenvolvidos no âmbito

⁵¹ Note-se que referida casa editorial, emergida em sentido de contracorrente no quase desértico terreno das publicações ensaísticas dedicadas a esta área do saber literário, foi, ainda, responsável pela edição de duas outras coletâneas de estudos assinadas por Sara Reis da Silva – *Encontros e reencontros – Estudos sobre literatura infantil e juvenil* (2010) e *Entre textos – Perspectivas sobre a literatura para a infância e juventude* (2011) – e nas quais a autora concede uma atenção especial ao segmento “álbum”.

de estudos académicos como em mestrados e doutoramentos (alguns em elaboração). Veja-se, ainda, a realização, cada vez mais frequente, de reuniões e conferências internacionais com destaques nesta área específica, o aparecimento de um número considerável de livrarias (*e.g.*, “Aqui há gato”, em Santarém; “Histórias com bicho”, em Óbidos; “Salta-folhinhas”, “Index”, e “Papa-livros”, no Porto; ou, mais recentemente, “Gigões & Anantes”, em Aveiro) e editoras especializadas em literatura infantojuvenil e com presença assídua do segmento álbum (*e.g.*, “Bruaá”; “Gatafunho”; “Bichinho de conto”; “Kalandraka”; “OQO”; “Planeta Tangerina”; “Orfeu Negro”; “Bags of Books” ou “Gato na lua”). Merece igualmente referência a atribuição frequente de menções e prémios a ilustrações de um número crescente de obras apreciáveis, assim como a sua seleção para importantes exposições nacionais e internacionais. Finalmente, assinala-se a multiplicação de suportes eletrónicos: de sítios na internet (de que é exemplo o portal Gulbenkian – Casa da Leitura, que, além da disponibilização de resenhas de álbuns nacionais e estrangeiros, oferece uma pluralidade de textos críticos em vários domínios da criação literária para o público infantojuvenil), de blogues (como *Letra Pequena*, *Bruaá*, *Livro Infantil*, *O Bicho dos Livros*, *A Inocência Recompensada*, *O Jardim Assombrado*, *Ilustrasim*, *Picturebooks in ELT*, *Palavras, Imagens e Etc.*, entre outros), e, até, de revistas eletrónicas (como é o caso da *e-fabulation*) de divulgação e crítica de livros para crianças.

Sem menosprezar a qualidade e o rigor das duas únicas revistas portuguesas (ou galaico-portuguesa, no caso da primeira) especializadas em literatura infantil e juvenil, e que têm conferido, já por diversas ocasiões, uma atenção especial a este tipo de publicação e ao estatuto da imagem nos livros vocacionados para os mais novos – a revista científica *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]* e o Boletim de divulgação do *CRILIJ* –, pesa reconhecer a inexistência de outras publicações periódicas exclusivamente dedicadas ao álbum e à ilustração para a infância, tal como acontece no estrangeiro⁵².

Finalmente, importa ressaltar que, apesar da crítica da qual ainda carece o álbum em Portugal, o atual panorama editorial que aos mais novos se consagra não

⁵² Lembre-se, a título de exemplo, o caso da revista *Hors cadre[s]*, criada por um grupo de críticos e autores franceses, e editada, trimestralmente, desde 2007 – agora também disponível em Espanha, com o título *Fuera [de] margen*.

inibe, contudo, o registo de mudanças evidentes e, até, promissoras, ao nível de um género caracterizável, em nosso entender, pela “exuberância”: uma exuberância de estilos, técnicas e formatos, quase sem reservas nem obstruções à imaginação, uma exuberância de formas narrativas e de géneros na proliferação de objetos híbridos, e uma exuberância na própria edição, especialmente nos últimos anos⁵³, renunciando-se como um dos segmentos possivelmente mais perseguidos pela crítica literária dos próximos tempos.

⁵³ Nomeadamente a partir de 2006, ano em que, pela primeira vez, um álbum de autoria única portuguesa – *Come a sopa, Marta!*, de Marta Torrão – integra a prestigiada seleção internacional White Ravens.

2. Para uma poética do álbum

The picture book is the one genuinely original contribution that children's literature has made to literature in general, all its other genres being merely imitative.

(Hunt, 2001: 288)

Gênero ou simples suporte? É esta uma das discussões mais frequentemente levantadas diante do estudo do álbum, cujo termo, ainda pouco entendido pelo grande público, carece entre nós de firmeza. Trivialmente confundido com o livro ilustrado, designações análogas como “livro de imagens” ou “livro para crianças” são, assídua e irrefletidamente, empregadas para cognominar este objeto híbrido ou «bimédio» (Maia 2002: 4).

Inspirado na expressão anglo-saxónica *picturebook* (ou *picture storybook*, para distinguir obras efetivamente narrativas)⁵⁴, ao termo “álbum”, igualmente usado no âmbito francófono, têm sido atribuídas diversas aceções⁵⁵, pela pluralidade de referentes que acolhe. Além da inexistência de uma definição que se reporte a este gênero editorial, a expressão aplica-se tanto ao “álbum para a juventude”, como ao “álbum musical” ou ao “álbum de fotografias”, alargando as suas potencialidades semânticas e dificultando, por conseguinte, a sua conceptualização.

⁵⁴ Como fizeram notar Carol Wolfenbarger e Lawrence Sipe, no âmbito anglófono, registam-se diferentes terminologias do álbum, surgindo, frequentemente, sob as designações de «picture book, picture-book, or picturebook» (Wolfenbarger & Sipe, 2007: 273). Não obstante, e por esse motivo optamos também, no nosso trabalho, pela forma composta do termo, esta é, na perspetiva dos autores, a que melhor «recognizes the union of text and art that results in something beyond what each form separately contributes» (*idem, ibidem*). Sobre esta questão, *vide*, ainda, Nikolajeva & Scott (2001) e Mourão (2011).

⁵⁵ As principais manifestações do termo, em uso corrente e conforme surge definido lexicograficamente, respondem à conceção de um «caderno», «livro» ou «arquivo pessoal» destinado à recolha de retratos, fotografias, autógrafos, trechos musicais, ou outras coleções/compilações diversas.

Nesse sentido, aspiramos dedicar os próximos parágrafos à caracterização e à definição deste segmento original da edição para a infância, cuja «gramática própria e complexa» (Gomes, 2003: 3) tem motivado a sua reflexão enquanto género maior da Literatura. Partindo da reflexão sobre aspetos ligados à conceção destes volumes, nomeadamente no que se refere à sua edição e conceção gráfica, bem como à leitura das imagens que os integram, sublinhando a relevância da articulação pictórico-verbal, procuraremos distingui-los de outros tipos de livros ilustrados, atentando no jogo de sentidos e no processo de leitura consequentemente alternativo e mais exigente que induzem.

2.1. O álbum e outros livros de imagens

A eclosão do álbum no universo literário para os mais novos tem levantado uma série de controvérsias e hesitações relativamente à clarificação e fixação do conceito, mas sobretudo face à definição de critérios para a sua classificação, residindo a sua principal especificidade na relação intersemiótica estabelecida entre as duas componentes, verbal e pictórica, que o enformam – ainda que apresente um conjunto de características externas e de índole paratextual que lhe são peculiares, e que estão especialmente relacionadas com a edição e a composição gráfica da publicação –, e que, numa relação articulada e complementar, produzem, em conjunto, significação.

Porém, antes de encetarmos a sua leitura, lembremos, muito genericamente, na esteira da tipologia proposta por Sophie Van der Linden (2007), os diferentes tipos de obras ilustradas para a infância, com vista à sua distinção, tanto do ponto de vista do formato e do objeto-livro, como da sua configuração e organização interna.

Começemos pelos livros que, em outro contexto, esclarecemos como pertencentes ao território da *literatura didascálica*, e que definimos, portanto, como o conjunto de edições cuja intenção é fundamentalmente didática e informativa (os dicionários, enciclopédias, livros de imagens, etc.), não constituindo, por tal, um *corpus* fiel da chamada literatura para a infância, senão um subgénero ou uma tipologia adjacente a esta mesma área editorial (Rodrigues, 2008).

O **livro de imagem** – ou se quisermos recuperar o termo francófono, *imagier* – corresponde a um tipo de volume que apresenta, simultaneamente, uma organização

material e uma funcionalidade indissociáveis. Vocacionados para os mais pequenos leitores, estes livros destinam-se, fundamentalmente, à aquisição e ao desenvolvimento da linguagem, promovendo a identificação de uma sucessão de referentes pictóricos, acompanhados (ou não) de um equivalente linguístico e geralmente organizados em agrupamentos lógicos. Aproximando os seus recetores de objetos e situações quotidianas, combina níveis linguísticos tão distintos quanto o afetivo, o lexical, o descritivo, o argumentativo ou o científico.

Em clara oposição à ficção, seguem-se os **livros informativos** e os **livros de atividades/didáticos**. Obras de consulta, os primeiros constroem-se, frequentemente, a partir de conceitos e conhecimentos precisos do Mundo, visando informar e ensinar a criança de forma lúdica, enriquecendo o seu imaginário com descobertas e curiosidades. Já os livros didáticos correspondem a um tipo de suporte destinado à realização de atividades manuais, de pintura, recorte, colagem, entre outras.

Caracterizados pelo hibridismo, os **livros-objeto** assentam, por sua vez, num tipo de suporte situado entre o livro e o brinquedo, podendo, simultaneamente, acolher acessórios tridimensionais com vista à sua manipulação pela criança pequena ou como auxiliares à narração da história, sempre que ela exista.

Com origem na longínqua e mais célebre criação de Petrus Apianus, *Cosmographicus liber* (1524), e inscrito no domínio da engenharia de papel, o **livro animado** ou **livro interativo** constitui um segmento da edição gráfica que confere, por meio de sistemas de alavancas, movimento e/ou volumetria ao conjunto dos seus elementos pictóricos. Comprovando sofisticação ao nível das técnicas de construção e manipulação de materiais, este modelo editorial pode adotar configurações distintas, como as comumente designadas de *pop-up*⁵⁶ (que operam na dupla página, permitindo a desdobragem das ilustrações para três dimensões) e *pull-tab*⁵⁷ (estes também conhecidos por *flap books*, que funcionam através de mecanismos de abas, tiras, janelas ou páginas desdobráveis). Incluir-se-iam, ainda, neste grupo, os também denominados

⁵⁶ A título de exemplo, veja-se a recente edição do clássico de Antoine de Saint Exupéry, *O principezinho. O grande livro pop-up*, lançado, em 2009, pela Editorial Presença e enquadrado na tipologia do livro ilustrado.

⁵⁷ Entre outros títulos estrangeiros, vide *Chhht!* (2002), com texto de Sally Grindley e ilustrações de Peter Utton; *Animal fair* (2002), de Anthony Browne; ou *Le roi est occupé* (2009), de Mario Ramos. No âmbito nacional, veja-se, por exemplo, *A verdadeira história do Capuchinho Vermelho* (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini.

no universo anglo-saxónico de *pictorial consequences*⁵⁸, um tipo de configuração cujas páginas surgem recortadas ou talhadas, convidando à sua exploração e à composição de uma diversidade de figuras pictorizadas.

É de referir, contudo, que este segmento pode contemplar edições de ordem variada, abrangendo tanto o livro ilustrado como o *picture storybook*. A título exemplificativo e embora ainda sem edição em Portugal, veja-se a adaptação em livro *pop-up* do *opus magnum* de Eric Carle, *A lagartinha muito comilona*. Numa edição tridimensional, que recupera a ludicidade, o dinamismo e o mistério ideados à volta da famosa lagartinha, cujo apetite insaciável a leva, sob o olhar maravilhado e atento do leitor, a devorar frutos, folhas e os demais alimentos que vai furando para crescer e se transformar numa magnífica borboleta, a surpresa “salta” a cada virar de página, causando um impacto visual redobrado, em resultado da sua interatividade e das mais variadas e inesperadas formas que as imagens vão tomando, e que a criança-leitora pode ir manipulando.

De nítido recorte narrativo, o objeto seguramente mais corrente no seio da literatura ilustrada para o público infantil⁵⁹ será o **livro ilustrado**, cujo texto vem acompanhado de ilustrações, mas onde ele é predominante e autónomo do ponto de vista da narratividade e da mensagem. Nele, as imagens conservam uma função meramente auxiliar de cadenciação da leitura, centrando-se em pontos-chave da diegese sem manter uma relação de cumplicidade com o texto – pela qual se define, *a contrario*, o álbum ilustrado.

Especificamente dirigidos a leitores iniciais, como a própria denominação editorial, aliás, sugere, os **livros de primeiras leituras**, além de apresentarem um formato reduzido, próximo do livro de bolso, encontram-se estruturados em capítulos breves, e a sua *mise en page* assemelha-se à da narrativa ilustrada, ainda que ceda, frequentemente, lugar a pequenas vinhetas ou imagens incorporadas na mancha gráfica, situando-se numa fronteira entre o romance e o álbum (Van der Linden, 2007).

Não raras vezes confrontada – ou, até, igualada – com o *picturebook*, a **banda**

⁵⁸ Destaquem-se os títulos *O animalário do Professor Revillov* (2009), de Miguel Murugarren e Javier Sáez Castán, ou, ainda, mais recentemente, os livros *Estrambólicos* e *De Caras*, da dupla de autores André Letria e José Jorge Letria, e ambos editados em 2011.

⁵⁹ Relembre-se, no entanto, que, fonte de alguma ambiguidade conceptual, o livro ilustrado surge, frequente e inconvenientemente, confundido com o álbum.

desenhada (também conhecida por “arte sequencial” ou “nona arte”) constitui uma forma de representação regida por códigos linguísticos específicos e caracterizada não apenas pela presença de vinhetas e balões de fala, como também, e sobretudo, pela sequenciação de imagens fragmentadas e «solidárias»⁶⁰, plástica e semanticamente determinadas pela sua coexistência *in praesentia* (Groensteen, 1999). Além disso, na BD, a página oferece-se como um espaço compartimentado de quadros visuais, frequentemente justapostos em níveis (diegéticos) diferentes. À semelhança do álbum, a sua flexibilidade estilística e genológica tem levantado diversas discussões, especialmente em torno da sua definição enquanto género literário.

Visando agora o nosso objeto de estudo, o **álbum ilustrado** – ainda frequentemente denominado de “álbum narrativo para a infância” – pode, numa abordagem inicial⁶¹, descrever-se como um tipo de publicação no qual a componente visual ocupa um lugar predominante em face da verbal – e de cuja presença pode até, em alguns casos, totalmente prescindir –, resultando a narração e a construção de sentidos da articulação de ambos os discursos, aliados a um conjunto de elementos externos/paratextuais.

Desta feita, conclui-se que a variedade de produtos elencada não deverá apenas classificar-se pela sua distinção ao nível da sua funcionalidade ou do seu teor, como também ao nível da forma, podendo uns e outros – mesmo os volumes de carácter mais didático ou documental –, revelar uma certa abertura ao relato ou à poesia, ou mesmo resultar na combinação/apropriação de diferentes tipos de edições.

2.2. (In)definição e características do álbum

A tentativa de definição, em sentido mais estrito, do conceito de álbum tem colocado importantes dificuldades ao investigador, distanciando-se do cerne da maioria dos estudos que lhe vêm sendo consagrados, e que surgem, regra geral, mais centralizados na análise do seu funcionamento ou de aspetos específicos, tanto de

⁶⁰ Sobre o sistema da banda desenhada, *vide* Thierry Groensteen (1999). Para uma caracterização sumária das especificidades desta publicação, *vide*, ainda Sá (1995; 1996).

⁶¹ É de nossa intenção uma definição mais completa e específica do álbum num ponto conclusivo do presente capítulo.

âmbito temático, como formal, ou, ainda, em propostas de classificações a partir de comentários de determinados *corpora*. Ainda assim, encontram-se, já, algumas reflexões pertinentes por parte de um exíguo grupo de estudiosos⁶², que se tem esforçado no sentido de clarificar o conceito, ou mesmo de sugerir uma tipologia para este segmento da edição.

Uma das primeiras teses discutidas em torno do álbum recai, desde logo, sobre a sua catalogação. Em termos sucintos (para já), se para alguns autores – em contraposição àqueles que o consideram como indefinível ou “definível pela sua indefinição”⁶³ – o álbum pode ser entendido como um género literário (Escarpit, 2006), para outros ele constitui antes um tipo ou um formato de edição (Ramos, 2011a), dado o seu carácter híbrido e a sua flexibilidade para mais do que um género e/ou modo literário.

Porém, e mesmo diante da dúvida, certo é que um álbum é, antes de tudo, um livro; uma publicação, portanto, que consegue tirar partido de todas as suas características físicas. Em *¿Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Teresa Duran afirma, justamente, que

una de las características más importantes del álbum es su voluntad de impacto bibliófilo, ya sea a través del formato, del tipo de encuadernación, de las cubiertas, del papel o de la impresión, en lo concerniente a su presentación física (Duran, 2000: 15).

Preferencialmente destinado ao público mais novo⁶⁴, o álbum define-se, desde logo, por um conjunto de características externas/físicas, como a capa dura; o formato de grandes dimensões ou diferentes (mediante as intenções do autor e os propósitos da publicação); o papel de qualidade superior e de elevada gramagem; o reduzido número de páginas e o texto condensado, nos casos em que ele figura⁶⁵, com uma tipografia de

⁶² Entre outros, *vide* os estudos mais recentes de Sophie Van der Linden (2007), Emma Bosch Andreu (2007), Teresa Duran (2009) ou Ana Margarida Ramos (2011a).

⁶³ No seu mais recente ensaio, *Álbumes y otras Lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Teresa Duran interpreta o álbum como uma «forma lúdica de libro. Y también una forma no definida, en la medida que aquello que lo define es su indefinición, su no pertenencia a categorías establecidas» (Duran, 2009: 213).

⁶⁴ Se, até recentemente, o seu público-alvo se podia situar entre os dois e os sete/oito anos, atualmente este tipo de definição etária já se revela limitativa diante do universo de leitores que o álbum abrange.

⁶⁵ O álbum para a infância tem aparecido, inicialmente, definido pelas suas 24 ou 32 páginas (Salisbury, 2005; Bicknell e Trotman, 2008), embora se observem já algumas variações a este nível.

tamanho superior e variável; a abundância e profusão de ilustrações, frequentemente impressas em policromia e, na maioria das vezes, de página inteira, dupla e/ou sangrada; e, por fim, a qualidade e o cuidado com o *design* gráfico, alvo de um investimento particular e capaz de sugerir, como demonstrou Joana Quental, «um novo paradigma para a ilustração» (Quental, 2009: 289).

Mas o que distingue, verdadeiramente, o álbum de outros géneros – literários ou editoriais? –, e que o converte, como salienta Sara Reis da Silva, num «processo de comunicação particular [e] relativamente invulgar no âmbito das técnicas literárias habituais ou canónicas» (Silva, 2006: 2), está intimamente relacionado com o tratamento narrativo que induz. Resultado do trabalho de parceria entre um escritor e um ilustrador, ou de um único autor – que também pode desempenhar as funções do *designer*, considerado, por isso, o terceiro autor da obra⁶⁶ –, «o álbum é sempre, se quiser atingir os seus objectivos, fruto de um diálogo cúmplice, desafiador e instigador, entre linguagens distintas que se unem, complementando-se e misturando-se, para contar uma história» (Ramos, 2011a: 18).

A relação que os críticos, desde Barbara Bader (1976), designam de *interdependência*⁶⁷, ultrapassa, pois, o estado de copresença por uma necessária interação entre o texto e as imagens, e na qual o sentido não é veiculado pelas linguagens verbal e/ou pictórica, emergindo, antes, da sua relação recíproca. Enquanto, tradicionalmente, o texto e a ilustração se moviam em planos paralelos, sendo que, respetivamente, um contava a história e o outro a ilustrava, hoje assiste-se a uma fusão dessas duas formas de linguagem, de tal modo que ambos os elementos servem para construir a história e complementar, em conjunto, a informação veiculada (Colomer, 2003).

Partilhando afinidades com a banda-desenhada⁶⁸ ou a novela gráfica, por

⁶⁶ Além disso, e com bem lembra Ana Margarida Ramos, «não esqueçamos que muitos dos ilustradores atuais têm formação nesta área e até a executam profissionalmente» (Ramos, 2011a: 27).

⁶⁷ Para Barbara Bader, «a picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historic document; and foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page. On its own terms its possibilities are limitless» (Bader, 1976: 1).

⁶⁸ É justamente a partir do seu cruzamento com a banda-desenhada que Fernando Zaparaín e Luis Daniel González analisam a construção do álbum, em *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura* (2010).

exemplo, a eficácia comunicativa nos álbuns decorre, quer do seu aspeto verbal, quer do visual, colaborando ambos na veiculação do sentido, podendo mesmo dizer-se que, em grande parte das edições, a imagem detém maior protagonismo que o texto que a acompanha, conseguindo *per se* a narração integral de uma história.

Para Uri Shulevitz (1997), é justamente essa relação simbiótica que diferencia o álbum do livro ilustrado, já que ambos se apresentam profusamente ilustrados e com formatos muito próximos, além de outros elementos peritextuais comuns. No entanto, ao contrário do conto ilustrado, em que as imagens se limitam a acompanhar um texto autónomo e capaz de sobreviver sem elas, no álbum narrativo, o peso da narração recai também, e sobretudo, na componente icónica⁶⁹. A diferença entre ambos (o álbum e o livro ilustrado) não depende, portanto, do grau, mas antes do conceito de livro associado a cada um deles.

Enquanto, no conto ilustrado, o enfoque está na narrativa textual – tratando-se de um enfoque verbal e essencialmente descritivo –, que conta por via da palavra, dispensando, por isso, a presença imagética como elemento meramente enriquecedor do discurso verbal; no álbum narrativo, são as ilustrações que sustentam na sua (quase) totalidade a carga narrativa da história, cujo conteúdo, na sua ausência, se torna confuso e a informação inconclusiva, possuindo a narrativa visual dados que o texto verbal omite. Por conseguinte, o álbum depende não só das ilustrações para ampliar o sentido das palavras, como também necessita delas para esclarecer e preencher lacunas do texto, podendo mesmo chegar a ocupar o seu lugar. As ilustrações são as que trazem os pormenores mais específicos, de tal modo que as palavras evitam repetir o seu conteúdo, completando-se mutuamente e complementando-se.

Uri Shulevitz considera ainda que, pelo seu limite de páginas, o álbum não dispõe do espaço necessário para se centrar ou dar enfoque a determinados pormenores. Em seu entender (mas discutível no nosso, que procuraremos refutar mais adiante), «a diferencia de una película, un libro-álbum con sus ilustraciones estáticas, no está en capacidad de transmitir sensación de movimiento» (Shulevitz, 2005: 11). E é

⁶⁹ Nas palavras do autor, «a story book tells a story with words. Although the pictures amplify it, the story can be understood without them. The pictures have an auxiliary role, because the words themselves contain images. In contrast, a true *picture book* tells a story mainly or entirely with picture. When words are used, they have an auxiliary role. A picture book says in words only what pictures cannot show (except in some rare cases)» (Shulevitz, 1997: 15).

precisamente neste aspeto que as palavras podem, na perspetiva do autor, ajudar a «enfatar el detalle, clarificar una acción o conectar dos ilustraciones» (*idem, ibidem*). Equiparando-o ao teatro ou ao cinema, pela sua preponderante representação visual, Uri Shulevitz sustenta que «el libro-álbum retoma una premisa original: ver y oír directamente sin la mediación de la palabra escrita» (*idem, ibidem*), transformando-se, por meio da imagem, numa experiência direta, imediata, ativa e comovedora.

A persistência numa definição rígida para o álbum pode trazer, contudo, alguns problemas, uma vez que o seu carácter híbrido rejeita, por si só, quaisquer definições redutoras, que possam colocar de parte as suas mais variadas manifestações (Lewis, 2001; Silva-Díaz Ortega, 2005). Aliás, e parafraseando Cecília Silva-Díaz Ortega (2005), é essa “flexibilidade”, essa heterogeneidade formal – as variações de formato, estilo, temáticas e público implícito – e a tendência “camaleónica” do álbum que impedem uma taxonomia e desencadeiam tantos desacordos quanto a considerá-lo um género literário específico.

Uns com uma visão mais aberta (Lewis, 2001) atrevem-se a incluir, nesta tipologia, livros que apresentem semelhanças com o álbum, sem grandes preocupações com a fidelidade às categorias, enquanto outros revelam uma opinião bastante contrastante. Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), por exemplo, rejeitam os álbuns que não sejam narrativos e que não deem conta de uma relação sinérgica e de interdependência entre o texto e as ilustrações. Outros, ainda, avançam com definições sobretudo relacionadas com a preponderância do visual e, logo, mais centralizadas em elementos conteudísticos do que propriamente formais. Sem aludir à relação que se estabelece entre o texto e as imagens, Denise Escarpit, por exemplo, define o álbum como

una obra en la cual la ilustración es lo principal, lo predominante, pudiendo estar el texto ausente o con una presencia por debajo del cincuenta por ciento del espacio. Un álbum puede así tener, por un lado, un contenido textual y, por otro, debe tener, obligatoriamente, un contenido gráfico y/o pictórico (Escarpit, 2006: 8).

Segundo Yann Fastier (*s.d.*)⁷⁰, aliás, e conquanto o ilustrador francês não ponha de parte a complexa intersemiose que liga ambas as linguagens (mesmo nos casos em que a palavra se subjaz à imagem), o álbum puro é precisamente o álbum sem texto.

A apreciação dos aspetos do funcionamento do álbum permite identificar algumas das suas características, porquanto, na verdade, mesmo que constitua a sua principal especificidade, este tipo de publicação parece escapar a definições redutoras e exclusivamente centradas na articulação verbo-icónica, obrigando a considerar todas as suas componentes. Além disso, texto e imagens não podem ser apreciados separadamente da sua inscrição num suporte particular, pois, como sublinhara Isabelle Nières-Chevrel, «l'album ce n'est pas seulement du texte et de l'image, c'est du texte et de l'image dans l'espace de cet objet étrange qu'est le livre» (Nières-Chevrel, 2000, *apud* Van der Linden, 2007: 86).

Nessa medida, a disposição das mensagens no suporte, o encadeamento dos discursos verbal e icónico, a sua composição e organização nas páginas contribuem, igualmente, para a criação de sentido, além de que as mensagens não surgem necessariamente dispostas na página simples, constituindo a dupla página um espaço fundamental de inscrição. É, pois, na sequencialidade das páginas que se constrói o discurso e se estrutura a narratividade. A organização à escala da dupla página favoriza a circulação da leitura no livro, sendo nesse encadeamento que o álbum se apoia. Mais do que qualquer outro suporte, o discurso global prevê-se à escala do livro, na sucessão das páginas que se viram.

A este último propósito, e porque o álbum se constrói a partir dessa unidade minimal constituída por duas páginas em posição de *vis-à-vis* e alicerçada sob «the drama of the turning of the page» (Bader, 1976: 1), ressalve-se a importância da própria linha ou dobra central da página, enquanto rendoso marcador semântico. Ora um eixo de simetria, ora o lugar de elipses temporais e espaciais, por exemplo, o eixo que liga – ou separa – ambos os lados da dupla página no álbum, bem como a própria quebra de página⁷¹, carregam-se de sentido, promovendo a criação de inferências e suscitando o virar de página.

⁷⁰ Informações recolhidas no *workshop* sobre ilustração, dinamizado pelo próprio escritor/ilustrador, nos 14.ºs Encontros Luso-galaico-franceses do Livro Infantil e Juvenil, realizados entre 14 e 15 de Novembro de 2008, na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto.

⁷¹ Sobre o relevo da quebra de página no álbum, *vide* Sipe (2009) e Sipe & Brightman (2009).

A materialidade, o formato, a composição das páginas do álbum podem ser muito variadas, respondendo a usos e públicos específicos, mas também a opções expressivas particulares. À diferença da banda desenhada, aliás, o álbum não se define por um tipo de *mise en page* regular, podendo combinar vários esquemas. A organização interna do álbum e os modos de apropriação do suporte revelam-se quase infinitos, jogando, entre outros, com o tamanho das mensagens, o seu aspeto formal, a sua separação e a ocupação da dupla página.

2.3. A ilustração: um carimbo autoral em transformação

Considerada uma das áreas de mais fértil evolução no quadro da literatura para a infância, o crescimento da ilustração no álbum deve-se a um maior investimento gráfico, notável a vários níveis. Nestas publicações, as imagens ocupam a quase totalidade das páginas, de tal modo que entre elas se constrói uma relação de continuidade. Por outro lado, à medida que foi conhecendo uma evolução, a ilustração foi aparecendo cada vez mais cuidada, cruzando uma multiplicidade de técnicas – desde o recorte, a colagem, o uso de materiais originais e diversificados, com recurso à textura e ao relevo, até à pintura ou à fotografia –, e permitindo uma amplitude quase infinita ao nível do jogo cromático, com efeitos relevantes no universo semântico da publicação.

«Contrapunto de imagen y palabra, donde la imagen narra lo no dicho por la palabra, o la palabra dice lo dejado a un lado por la imagen» (Bajour e Carranza, 2003: *s.p.*), o álbum moderno é entendido como um objeto artístico, cuidadosamente elaborado, que conjuga ilustração, texto e *design* numa unidade estética e de sentido. Ao lado do escritor, o ilustrador desempenha um papel não menos relevante, enquanto criador de obras ilustradas para crianças. É esta razão que nos leva a refletir sobre a sua função que ultrapassa a mera repetição do texto. Em contraste com o livro ilustrado, em que «el texto pictórico es una pieza casi siempre ancilar respecto al texto» (Díaz Armas, 2008: 44), nascendo, mais frequentemente, de uma criação aposteriorística, o álbum contemporâneo resulta de um trabalho de colaboração entre os seus respetivos criadores, na busca de «una unidad en cuanto a los valores y la visión que defienden» (*idem, ibidem*: 44-45). Se, em alguns casos, também pode caber ao ilustrador do álbum

a recriação icónica de um texto verbal⁷², ou mesmo, em situações menos comuns, assistir-se a uma criação simultânea, o autor das imagens é ainda, no mais das vezes, quem assume o papel do escritor, concebendo e entrelaçando ambos os discursos na criação de uma mensagem global.

Mas pensar no álbum como um “sistema coerente” (Van der Linden, 2003) implica considerar a sua natureza *tridimensional* (Nières-Chevrel, 2009): «Les albums iconotextuels sont des albums dont les liens entre le texte, l’image et le support sont insécables. Rompre ces liens [...], c’est détruire tout ou partie de l’œuvre» (*idem*, *ibidem*: 119). Digna de nota é ainda, por tal, a participação do *designer*⁷³ – terceiro autor do livro, que pode, igualmente, coincidir com o ilustrador – enquanto criativo responsável pela *mise en page* das manchas verbal e pictórica, e pela conceção gráfica do livro, num objeto artístico, específico e único. Conquanto ainda não tenha sido alvo de merecido estudo aprofundado⁷⁴, o desenho gráfico do álbum desempenha relevantes funcionalidades ao nível da construção da significação e da narratividade, resultando de opções importantíssimas e, não raras vezes, cruciais para a apreensão global da obra.

Na verdade, a exploração de elementos peritextuais (como as capas/contracapas, guardas, páginas de rosto, quebras de página, *e.g.*) possibilita ao leitor «o desenvolvimento de mecanismos de previsão textual no plano da lógica narrativa, da caracterização e evolução das personagens, do tom da história e da própria apreciação estética das ilustrações, entre outros aspectos» (Gomes, 2009: 78). À diferença do romance ou do próprio conto ilustrado, os peritextos do álbum podem, pois, cumprir um papel capital, excedendo a mera função decorativa e integrando, não raro, ao lado das ilustrações, o sistema de comunicação do livro. Visto resultar, com frequência, da responsabilidade do ilustrador, surgindo com propósitos concretos na configuração da mensagem, a componente gráfica deve ser considerada como parte integrante de um conjunto coerente.

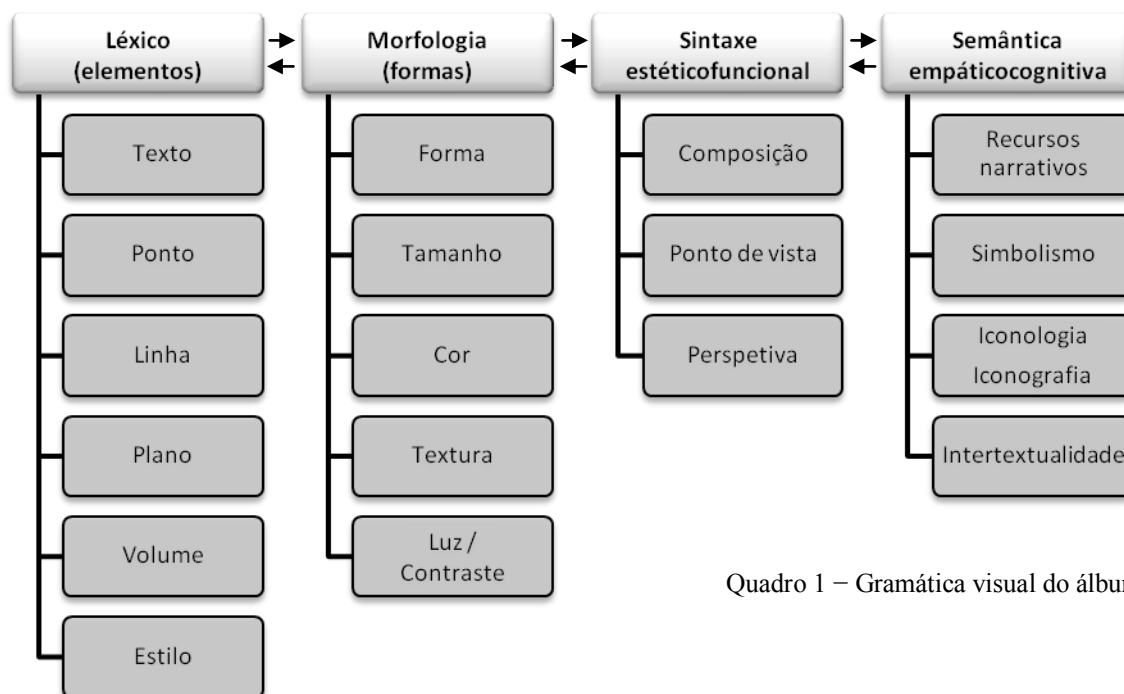
⁷² E note-se, neste caso, o papel do escritor que escreve para “ser ilustrado”, adaptando os seus textos de modo a conceder espaço à narrativa visual.

⁷³ Relembre-se que a qualidade mais imediata do álbum se prende, seguramente, com o seu carácter artesanal. Como refere Kenneth Marantz (2005), basta acreditar que as figuras podem ter múltiplos significados, dependendo da forma como surgem dispostas.

⁷⁴ Neste domínio do álbum, o trabalho porventura mais relevante fora o de Lyn Ellen Lacy, *Art and design in children’s picture books: an analysis of Caldecott Award-winning illustrations*, vindo a lume em 1986.

Por outro lado, são vários os autores que começam a dominar a *gramática visual do álbum*, enunciada por Brian Alan Hornberg (2004), e para cuja relevância haviam já alertado Perry Nodelman, em *Words about pictures: the narrative art of children's picture books* (1990), ou David Lewis, em *Reading contemporary picturebooks: picturing text* (2001). Com base na teoria semiótica funcional da imagem e, mais especificamente, no estudo proposto por Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, em *Reading images. The grammar of visual design* (1996), encontram-se algumas análises pertinentes⁷⁵. Numa organização retórica que confere unidade à publicação, a gramática visual do álbum cruza distintos níveis de leitura, a saber: o lexical (relativo a elementos, como o texto, a linha, o volume, *e.g.*), o morfológico (que diz respeito à forma, valorizando componentes como o tamanho, a cor, a textura, etc.), o sintático (concernente à sua dimensão estético-funcional e, logo, incidente sobre aspetos como a composição, a perspetiva ou o ponto de vista) e o semântico (respeitante ao sistema narrativo, à simbologia visual e ao jogo intertextual).

O quadro que ora se apresenta, baseado em leituras variadas e esparsas, descreve, mais detalhadamente, esses mesmos níveis de análise e o conjunto de normas/convenções pelas quais se regula a linguagem visual:



Quadro 1 – Gramática visual do álbum

⁷⁵ Sobre esta questão, *vide*, ainda, Schwarcz (1982), Doonan (1993), Suari Obiols (2004) e Moebius (2005).

Ultrapassando a sua função primitiva, enquanto elemento decorativo, e configurando uma retórica específica, a imagem passa a «pertence[r] ao sistema de comunicação do livro, uma vez que a mensagem, sob a forma de narrativa ou não, se realiza, de forma articulada, por meio de textos e imagens» (Ramos, 2011a: 25). Como analisou Ana Margarida Ramos, em *Livros de palmo e meio. Reflexões sobre literatura para a infância* (2007), e como em outro contexto também noticiámos⁷⁶, a componente visual do álbum pode cumprir numerosas funcionalidades, que podem ir muito além do seu significado e surgir combinadas num único volume. Para além de *atrair o olhar* do leitor e despertar a sua atenção para elementos que, mediando a mensagem verbal, o *apoiam na descodificação e no alargamento do(s) sentido(s)* do texto, a componente pictórica do álbum funciona, ainda, como *complemento essencial do texto*, condensando-o e isentando-o de numerosas informações. A ilustração pode, ainda, *aprofundar o texto*, prolongando as possibilidades narrativas e complicando, por exemplo, o enredo e a antecipação, mas também aludir a elementos culturais e/ou quebrar os limites da ficção, iniciando o leitor no *jogo intertextual/metaficcional*. Em alguns casos, ainda, as imagens podem *contradizer o texto* ou mesmo *substituí-lo*, preenchendo as suas lacunas ou apontando outros caminhos de leitura.

Alertando para a importância do papel do ilustrador na construção de uma linguagem híbrida, Blanca-Ana Roig Rechou e María Jesús Agra Pardiñas (2007) destacam o recurso a estratégias elaboradas e variadas a partir das imagens, para, nomeadamente, evitar a resolução das ações ou a ordem causal; construir narrações desestruturadas, nas quais o leitor é quem deve atuar para organizar ou completar o significado do relato; usar diferentes códigos para sugerir narrativas paralelas; apresentar sujeitos fragmentados; e, por último, jogar com formas convencionais ou elaborar novas linguagens plásticas.

O álbum requer, pois, da criança uma atenção acrescida, sendo levada a completar os inúmeros espaços em branco que os textos contêm e a articulá-los com as imagens que os acompanham. Luciana Souza (2002) fala-nos, a propósito, do surgimento de um “novo-leitor”, onde a imagem deixa de ter uma mera função ilustradora e vem enriquecer o texto, capacitando a criança não só para a leitura de

⁷⁶ Cf. Rodrigues (2009). Sobre as funções da ilustração, *vide*, ainda, Díaz Armas (2008).

novas formas visuais, como também para atuar na intersemiose imagem/texto.

Efetivamente, se o álbum tem sido, nos últimos tempos, alvo de atenções especiais é porque, nele, palavras e imagens se potenciam mutuamente, promovendo uma leitura particular por parte do recetor infantil, que é chamado a resolver os mais variados enigmas do texto e a articulá-los com as ilustrações. Para Jesús Díaz Armas, aliás,

es imposible entender o estudiar la ilustración sin tener en cuenta sus relaciones con el texto lingüístico, pero, por contrapartida, la ilustración ha llegado a ser tan importante en la Literatura infantil que prácticamente ningún aspecto puede tratarse sin tenerla en cuenta: temas, tópicos, símbolos, enfoques, proceso de lectura, recepción de la obra (Díaz Armas, 2008: 45).

A afinidade que o texto e as imagens mantêm no álbum deixa, pois, de se situar numa simples relação de proximidade espacial e de redundância semântica, residindo, antes, na sua coabitação e na sua interação (Nières-Chevrel, 2001).

2.4. Do diálogo verbo-icónico: encontros e desencontros

Arquitetado, no mais das vezes, por numa narrativa simples e de fácil apreensão por parte da criança-leitora, o álbum possibilita um contacto precoce com uma dupla dimensão artística, tanto ao nível literário, como plástico, e cuja mensagem, designada em algumas teorizações por *texto composto*⁷⁷, *iconotexto*⁷⁸ ou *artexto*⁷⁹, resulta de uma *sinergia*⁸⁰ entre palavras e imagens, de um processo de *transmediação* entre ambos os sistemas de signos verbais e visuais (Sipe, 1998; Sipe & Brightman, 2009). Mesmo quando arredada de propósitos narrativos, a ideia que reside no cerne do álbum parte de

⁷⁷ Cf. Schwarcz (1982).

⁷⁸ Termo cunhado, em 1982, pela investigadora sueca Kristin Hallberg (*apud* Nikolajeva & Scott, 2001) e posteriormente retomado, em 1985, por Michael Nerlich, que, na sequência de um conjunto de análises em torno do álbum e da banda-desenhada, o define como «une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre» (Nerlich, 1985: 268). *Vide*, ainda, Nières-Chevrel (2009).

⁷⁹ Blanca-Ana Roig Rechou e María Jesús Agra Pardiñas propõem o conceito de “artexto” para se referirem «al diálogo entre la lectura visual y la lectura textual que forzosamente tiene que existir en el álbum infantil» (Roig Rechou & Agra Pardiñas, 2007: 440-441).

⁸⁰ Lawrence Sipe fala, pois, de «a synergistic relationship in which the total effect depends not only on the union of the text and illustrations but also on the perceived interactions or transactions between these two parts» (Sipe, 1998: 98-99).

uma sugestão «mais ou menos abstracta mas que, com a ajuda das imagens, pode ser concretizada e/ou exemplificada» (Ramos, 2011a: 20).

A respeito, e apenas entre parênteses para já, alerte-se para a dificuldade que tem colocado ao investigador o carácter, aparentemente, não narrativo de certas edições – também não necessariamente poéticas ou líricas –, cujo texto se isenta de uma intriga e se cinge à descrição de situações e ao fornecimento de informações concretas, com base na enumeração de palavras ou frases, à primeira vista desconexas entre si. Em qualquer caso, contudo, «o álbum desenvolve sempre, valorizando sobretudo a componente visual, um diálogo cúmplice que origina uma forma potenciada de narrar» (*idem, ibidem*).

Ora um “dueto”⁸¹, ora um “tango”⁸², são estas algumas das metáforas que, à falta de precisão ao nível do discurso metalinguístico, têm sido usadas para descrever a interação texto-imagem no álbum. Esta questão, que não é recente, nem específica do segmento em análise⁸³, determina nele um tipo de comunicação particular, visto ancorar-se na mútua complementaridade ou no *relais* (Barthes, 1982) entre ambas as mensagens, verbal e visual.

Lado a lado, texto e imagens mantêm, pois, relações de vária ordem, mediante os interesses e a intenção dos seus criadores, podendo ir desde a relação de óbvia congruência até à mais irónica, em que as duas linguagens transmitem mensagens completamente contraditórias. É, justamente, em função da relação pictórico-verbal que Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001) propõem uma classificação dos álbuns, distinguindo cinco categorias: *o álbum simétrico*; *o álbum complementar*; *o álbum expansivo ou reforçador*; *o álbum em contraponto* e *o álbum siléptico*. Apesar do seu interesse, este tipo de categorização do álbum revela-se inexecutável, visto uma mesma publicação poder construir-se a partir de diferentes tipos de relação (como a análise do *corpus*, aliás, comprovará). É portanto à escala da dupla página – e não do livro – que a interação texto-imagem deve ser analisada.

Alvo de discussão é também, por outro lado, a relação de simetria ou de redundância, que Perry Nodelman (1990) e David Lewis (2001) recusam, considerando

⁸¹ Vide Cech (1983-84).

⁸² Vide Ramos (2010; 2011).

⁸³ Vejam-se, no caso, os estudos de Roland Barthes (1982), a propósito da relação texto-imagem na publicidade e, mais precipuamente, das funções da mensagem verbal diante de uma imagem fixa.

que o texto e as ilustrações estabelecem, necessariamente, uma interação. Porém, mesmo se, relevando de duas linguagens distintas, ambos gerem um necessário afastamento e uma complementaridade mínima, é para além das potencialidades e/ou das fragilidades de cada linguagem que se inicia a relação (Van der Linden, 2007).

Nessa senda, Sophie Van der Linden alerta, ainda, para as implicações da própria composição da página (especialmente, da *conjuntiva*, assente no entrelaçamento das manchas linguística e visual)⁸⁴, assim como para a necessidade de se distinguirem os aspetos formais, espaciais, temporais, e estritamente semânticos/narrativos de ambas as mensagens:

Dans l'album, textes et images parfois s'ignorent, se contredisent... mais ils ne peuvent être complètement cloisonnés ni séparés. Présents conjointement dans un espace unique, celui de la double page, ils se trouvent appréhendés par un même regard et entrent nécessairement en relation d'un point de vue formel (*idem, ibidem*: 92).

Além disso, quer surjam entrelaçados ou dispostos em páginas distintas/isoladas, os efeitos de contraste e/ou ressonância serão, igualmente, percebidos a diferentes níveis.

Nos casos em que ele integra o álbum, o texto, caracterizado pela brevidade e pela contenção, pode, pois, desempenhar variadas funcionalidades com respeito à imagem, evitando a repetição estrita do seu conteúdo. Segundo a investigadora francesa, o texto, disposto, ora em blocos únicos, ora em distintas secções agregadas às ilustrações, pode, desde logo, cumprir uma função de *limitação* das imagens em enunciados independentes, para, em conjunto, isolarem tempos particulares de uma ação e, assim, facilitarem a leitura. Por outro lado, a orientação da mancha verbal na página também pode apoiar a própria *ordenação* dos eventos ficcionados, induzindo «une appréhension vectorisée de l'image, par une 'projection de la temporalité structurale de la phrase dans le continuum spatial de l'image' (Tardy, 1923: 23)» (Van der Linden, 2007: 110). Noutros casos, ainda, o texto pode assumir uma função de *regência*, preenchendo vazios ou fornecendo indicações ao nível do tempo ficcional. E, por último, dadas as ruturas que integram necessariamente o relato pictórico, a linguagem escrita possui, igualmente, a capacidade de *encadeação* das imagens, atuando em prol

⁸⁴ Em *Lire l'album* (2007), a investigadora francesa distingue quatro tipos de *mise en page*: dissociativa, associativa, compartimentada e conjuntiva. Sobre esta questão, cf. Parte II, capítulo 4, ponto 4.1. Sobre a composição da página, *vide*, ainda, Peeters (1998).

da continuidade do relato e dando corpo à progressão temporal.

No que concerne, mais concretamente, à relação que estabelecem ambos os discursos para a construção da significação, o extenso leque de categorias enunciadas por alguns modelos teóricos mais recentes⁸⁵ impele-nos, igualmente, a um certo pragmatismo. Na esteira da tipologia proposta por Sophie Van der Linden (2007), para quem o texto e as ilustrações se relacionam, tão simplesmente, por *repetição*, por *colaboração* ou por *disjunção*⁸⁶, também concordamos com uma tríplice interação. Contudo, se tivermos em conta os álbuns exclusivamente compostos por imagens – à exceção de alguns dados verbais peritextuais, é claro, e que também contribuem para a construção da significação –, evidenciar-se-á, ainda, uma quarta relação de *substituição* (Díaz Armas, 2008).

Na **relação de redundância** ou simétrica, as palavras e as imagens convergem para um mesmo relato, centrando-se em idênticos eventos, personagens e ações. Tratando-se de duas narrativas isotópicas, os seus conteúdos encontram-se, total ou parcialmente, sobrepostos. Nos casos em que a narração é, predominantemente, suportada por uma das duas instâncias, a redundância – termo, a nosso ver, porventura discutível e redutor – diz sobretudo respeito à congruência do assunto e exerce-se ao nível do sentido principal, veiculado por cada uma das mensagens. Tal não implica, por exemplo, que a ilustração não possa acrescentar detalhes aos cenários ou mesmo desenvolver uma proposta estética particular (*idem, ibidem*). Ainda que, por definição, os conteúdos verbais e visuais nunca possam ser verdadeiramente idênticos, visto resultarem de linguagens distintas (Van der Linden, 2007), a noção de “redundância”, presente em todas as teorias sobre a relação texto-imagem, causa-nos um certo desconforto, especialmente no caso do álbum, cuja especificidade básica assenta na intersemiose de linguagens e, logo, numa complementaridade mínima. A respeito, retenha-se a expressão surgida em publicação póstuma de Lawrence Sipe (2012), na qual o autor distinguia as relações de *congruência*, desvio, aumento e contradição.

Embora cada vez menos comum, privilegiando-se as relações quer de

⁸⁵ A esse respeito, veja-se a leitura sistematizada das várias propostas de classificação da relação texto-imagem, realizada por Cecília Silva-Díaz Ortega (2005).

⁸⁶ Além destes três tipos de relação texto-imagem, Sophie Van der Linden (2007) especifica, ainda, as funções respetivas de ambas as linguagens, nomeadamente, a função de *repetição*; a função de *seleção*; a função de *revelação*; a função *completiva*; a função de *contraponto* e a função de *amplificação*.

colaboração/amplificação, quer de contradição/disjunção, que possibilitam uma variedade de leituras e iniciam, muitas vezes, o leitor em jogos intrigantes e de maior complexidade (com recurso à paródia ou à ironia, por exemplo), a redundância não deixa, por isso, de merecer atenção. Além do conforto que proporciona ao leitor mais novo, pode servir para reforçar um aspeto da narrativa (Díaz Armas, 2008) ou para instaurar um ritmo de leitura, que, por sua vez, conferirá um peso mais elevado à mudança de relação.

Se a noção de “complementaridade” aparece, igualmente, consolidada na teoria sobre a relação verbo-icónica, também aqui nos colocamos do lado de Sophie Van der Linden, quando escolhe atribuir à sequente categoria outro termo que melhor expresse a ideia de uma articulação entre palavras e imagens na busca de um sentido comum, optando pela **relação de colaboração**⁸⁷. Mesmo que, à falta de melhor designação, escolhamos seguir a referida nomenclatura, talvez este termo não seja ainda o mais ajustado, porquanto nos perguntamos se o propósito de todo o tipo de relação, mesmo quando redundante ou dissonante, não partirá sempre, afinal, de um projeto colaborativo. Independente de tudo, naquele que é, seguramente, o tipo de relação mais recorrente no álbum, o texto e as ilustrações complementam-se e colaboram no mútuo preenchimento das suas lacunas, com vista à construção de um objeto único. Neste nível de interação, o sentido não depende tão-só de uma ou de outra linguagem/narração, mas antes emerge da sua combinação, da sua *interdependência* (Bader, 1976).

Em contraste com a relação redundante encontra-se a **relação de contradição**⁸⁸ ou de contraponto⁸⁹. Parcial ou absoluta, ora seguindo vias narrativas paralelas, ora desdizendo-se radicalmente, a contradição consiste na reunião de duas versões dissonantes de uma história, contadas, simultânea e respetivamente, pelo texto e pelas

⁸⁷ Vide, ainda, Díaz Armas (2008).

⁸⁸ Como enfatiza Jesús Díaz Armas «las disonancias entre el texto y la ilustración pueden ser muy frecuentes, y también de muy distinto tipo. Para ello puede ser muy útil la diferenciación establecida por Schwarcz entre los conceptos de *contrapunto* (*counterpoint*) y *simple divergencia* (*deviation*) entre uno y otro lenguajes» (Díaz Armas, 2008: 48). Ademais, o conceito de *contradição*, tal o concebe o autor, referir-se-á a álbuns «en los que se presenta una disonancia entre lo que narran texto e ilustración, recurso que no puede sino esconder una intención irónica, entendiendo ironía en un sentido también mucho más restrictivo que Nodelman (1988: 227), para quien toda relación entre texto e ilustración ha de ser necesariamente irónica» (*idem, ibidem*).

⁸⁹ A respeito da referida categoria, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001) distinguem diferentes tipos de contraponto, designadamente: 1) no “endereçoamento”; 2) no estilo; 3) no gênero ou na modalidade; 4) por justaposição; 5) na perspectiva ou no ponto de vista; 6) na caracterização; 7) de natureza metaficcional; 8) no espaço e no tempo.

imagens (Díaz Armas, 2008). De presença relativamente rara no álbum, este tipo de interação, capaz de favorecer a economia narrativa, é sobretudo utilizado para produzir efeitos cômicos, onde a imagem ganha primazia e parece ter toda a razão em relação ao texto. Este tipo de relação exige, naturalmente, uma participação e um esforço acrescidos por parte do leitor, sem cuja interpretação o texto permanece lacunar (*idem, ibidem*). Neste caso, o desafio está em resolver as diferenças e em estabelecer a conexão entre ambos os discursos para se alcançar um compêndio que tenha um resultado satisfatório. Em situações mais extremas, a natureza da relação mantém-se oculta e o leitor vê-se obrigado a tolerar a ambiguidade (Doonan, 2005). Tratando-se de um processo polissêmico; nele, poderão ainda juntar-se e confundir-se os processos anteriores. Em qualquer caso, porém, valerá lembrar que o sentido global da obra varia em função das opções tomadas pelo ilustrador, sendo que, dificilmente, se poderia recorrer a outro criador sem que o livro se tornasse outro livro.

Finalmente, e porque o álbum também pode, efetivamente, contar com «la desaparición absoluta de la palabra» (Díaz Armas, 2008: 50), cabe assinalar a **relação de substituição**. Neste tipo de composição, unicamente preenchida pela mancha visual, o ônus narrativo que competiria ao texto linguístico passa a ser assumido pelas ilustrações, conquanto se possa ainda reconhecer que

el texto, en su meollo narrativo, está también presente en la actividad del lector, o bien corre a cargo del mediador que pueda estar previsto en estos textos. Es decir, el lenguaje verbal –en la boca o en la mente– es aportado por el lector (*idem, ibidem*: 51)⁹⁰.

Nessa medida, este tipo de interação – cujas potencialidades literárias são, não raras vezes, questionadas, em especial no *wordless picturebook* ou “álbum sem texto” – recai, antes do mais, no seu aspeto formal, ainda que seja evidente o suporte das imagens para a ficção narrativa (*idem, ibidem*).

Preferencialmente concebidas no espaço da dupla página e requerendo uma leitura na sua sequencialidade, as ilustrações do álbum, especialmente do narrativo, oferecem, ainda, inúmeras possibilidades ao nível da expressão espaço-temporal e da sugestão de movimento. A esse nível, e como veremos mais adiante, não são inocentes

⁹⁰ Confrontar, ainda, com: «In textless picture books the task of telling the story is passed to the reader» (Baddeley e Eddershaw, 1994: 2).

opções estruturantes como a composição da página e o corte gráfico – muitas vezes próximo do registo cinematográfico –, ou mesmo a variação de planos, perspectivas e focalizações, suscetíveis de influenciar o ritmo da diegese.

A presença de duas instâncias narrativas no álbum também implica a existência de um narrador verbal e de outro visual, nem sempre coincidentes e para cuja variação podem igualmente concorrer as relações de colaboração ou de contradição entre o texto e as imagens. Apoiada na ideia de que, nestes livros, a informação se situa entre o legível (*telling*) e o visível (*showing*), esclarece, a respeito, Isabelle Nières-Chevrel:

Le narrateur visuel s'emploie à montrer, à produire une illusion de réalité ; il actualise l'imaginaire et dispose d'une grande capacité persuasive [...]. Le narrateur verbal s'emploie à raconter, assurant les liaisons causales et temporelles ainsi que la dénomination des protagonistes et les liens qu'ils entretiennent (Nières-Chevrel, 2003: 75).

Todavia, a coabitação de ambas as instâncias não aumenta necessariamente a lisibilidade do álbum, podendo, *a contrario*, ampliar o seu grau de complexidade.

2.5. Do álbum pós-moderno e da audiência dual

Termo comumente associado às transformações e às tendências que marcaram a segunda metade do século XX em múltiplos domínios artísticos, incluindo o literário, a pós-modernidade tem ocupado um lugar central na maioria dos estudos que ao álbum ilustrado se reservam⁹¹. Se a interação de dois códigos na construção dos sentidos da obra inscreve o *picturebook* num terreno experimental fértil e inovador no quadro da edição para os mais novos, este segmento editorial – aparentemente concebido para aceder a um público recém-iniciado na leitura –, também é, atualmente, o que oferece as maiores transgressões e os mais complexos desafios literários e estéticos.

Incorporando especificidades próprias da narrativa pós-moderna, e apoiando a descoberta de procedimentos retórico-estilísticos como a alusão, a citação, a polissemia ou a metáfora, entre outros, este tipo de publicação reúne três condições fundamentais:

⁹¹ Sobre as características do álbum pós-moderno, *vide*, entre outras, as análises de autoria diversa compiladas em Sipe & Pantaleo (2008) e Colomer, Kümmerling-Meibauer & Silva-Díaz (2010).

o dialogismo – e, acrescente-se, a polifonia –, a descontinuidade e a simultaneidade (Silva-Díaz Ortega, 2005). É, pois, no cruzamento de linguagens, vozes e discursos variados que se oferecem as pistas para a sua interpretação. Construída com base em dois códigos de natureza elítica e mutuamente limitados, a narração dialógica do álbum escapa, no mais das vezes, a uma linearidade, exigindo, texto e imagens, uma leitura articulada e o preenchimento interpolado das suas respectivas lacunas⁹². Além disso, não esqueçamos que, dado o seu hibridismo e a sua «condición polisistémica» (Silva-Díaz Ortega, 2005: 53) ou *intermedial*⁹³ (Nikolajeva, 2008), este tipo de livro favorece a conjugação de noções espaciais e temporais, nas quais se aliam a *sequencialidade* da narrativa (e da literatura) e a *simultaneidade* das artes plásticas (Ramos, 2007). Simetricamente, a combinação de ambos os discursos também possibilitará o desenrolar simultâneo de diferentes fios narrativos.

São estas propriedades inerentes ao álbum, enquanto modalidade híbrida e polissémica, dirigida a um “leitor ativo”, capaz de ler nos interstícios e entrelaçar a informação que lhe chega por duas vias distintas – descontínua e simultânea –, que potenciam a sua flexibilidade para a experimentação pós-moderna e que rompem com as formas narrativas canónicas da literatura (Silva-Díaz Ortega, 2005).

Conquanto ainda pareçam carecer de alguma precisão teórica e crítica, as características do álbum pós-moderno podem, genericamente, descrever-se, segundo Lawrence Sipe e Caroline McGuire (2008, *apud* Pantaleo & Sipe, 2008), em torno de seis:

- 1) o esbatimento de diferenças entre cultura popular e erudita, das próprias categorias dos géneros literários tradicionais, bem como das fronteiras que separam autor, narrador e leitor;
- 2) a subversão das convenções literárias canónicas e a rutura entre a realidade e ficção;
- 3) a (omni)presença, explícita e multiforme, da intertextualidade, não raras

⁹² Cf. «We can think of readers filling in some of the gaps in the verbal text of a picture book with information from illustrations and of the readers using information from the verbal text to fill in some of the gaps in the illustrations» (Sipe, 1998: 99).

⁹³ Maria Nikolajeva apoia-se no conceito de *intermedialidade*, visto «applied to art forms combining verbal and visual media» e «also expressed as conterpoint, synergy, or polisystemy» (Nikolajeva, 2008: 56).

vezes, apoiada no *pastiche* – mescla ou sobreposição irónica de textos oriundos de diversas fontes e na paródia;

4) a multiplicidade de sentidos, que cede lugar a diferentes vias narrativas, a um alto grau de ambiguidade e à tendência para os finais abertos ou não solucionados;

5) a ludicidade, através da qual o leitor é convidado a usar o texto como um espaço de *diversão semiótica*;

6) e, por último, a autorreferencialidade, que, ancorada numa postura metaficcional, alerta para o estatuto da ficção ou do texto, isto é para as convenções da obra enquanto artefacto.

Porém, e como bem lembra Cecília Silva-Díaz Ortega, se este segmento da edição conhece os trabalhos mais originais no que tange à tendência pós-modernista, a presença de álbuns menos complexos ou a sua ambivalência entre «la experimentación y el apego a las formas, la complejidad y la simplicidad, el juego y el utilitarismo, la innovación artística y el estereotipo» (Silva-Díaz Ortega, 2005: 55-56), poderá dificultar, em certa medida, a distinção entre umas e outras publicações.

Feita esta ressalva, e centrando-nos no álbum pós-moderno, acrescente-se que, aliando texto e imagem numa complexa tessitura semiótica, este tipo de obra deixou de ter limites em termos estilísticos, temáticos e formais, gozando de uma pluralidade de experimentações estéticas inovadoras, que implicam ativamente o leitor e exigem a sua colaboração na construção do sentido global.

Mas outro aspeto reforçado por este paradigma experimental e com evidentes repercussões na leitura do álbum é, exatamente, a questão do seu destinatário ou, noutros termos, da sua “audiência dual” (Beckett, 2012). Com efeito, se este tipo de publicação é inicialmente concebido para as primeiras idades, residindo outra das suas especificidades no alcance do seu público por via de um mediador, os seus desenvolvimentos recentes deixam patente «uma multiplicidade de formas em resultado de uma ‘efervescência’ criativa» (Ramos, 2011a: 27), que alarga, consideravelmente, o espectro de leitores.

Na verdade, a aparente orientação de certos procedimentos criativos mediante as presumidas expectativas do mediador (*e.g.*, as estruturas de inserção e o exercício metaficcional, as referências ou alusões intertextuais, os processos de desconstrução ou o autoquestionamento) situam o álbum numa posição de interseção entre a literatura

para crianças e a literatura para a adultos. Esse é também o motivo que leva os críticos norte-americanos a forjarem o conceito de *dual addressee* a respeito deste tipo de obra *transgeracional*, que Sandra Lee Beckett (2009) inscreve na chamada (*child-to-adult crossover fiction*)⁹⁴ e que representa «a unique visual and literary art form that engages young readers and older readers in many levels of learning and pleasure» (Wolfenbarger & Sipe, 2007: 273).

Propondo, em textos aparentemente destinados aos primeiros leitores (ou não-leitores), as maiores ruturas estéticas no quadro da literatura para a infância, este tipo de livro, que «se lee y se ve, o si se quiere, se lee de otra manera» (Bajour e Carranza, 2003: *s.p.*) surge não raramente ajustado aos interesses do adulto. Quer parta da intenção dos seus criadores (*cross-writing*), quer do efeito de apropriação por parte do leitor adulto (*cross-reading*)⁹⁵, a complexidade ao nível das técnicas discursivas, dos próprios motivos temáticos que cruza (alguns, até, entendidos como fraturantes no âmbito editorial em apreço)⁹⁶, bem como a prática de exercícios plásticos que a literatura erudita não permite, deixam, pois, de circunscrever o leitor a uma faixa etária em particular.

A condição “omnívora” do álbum, que o tem levado a incorporar e combinar diferentes géneros literários, ao nível temático e formal, fixa-o, desta feita, como o tipo de publicação certamente mais flexível e aberto dos últimos tempos, respondendo a um conceito exclusivo numa configuração única do género (Lewis, 2001).

⁹⁴ Confrontar com: «Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults. However, crossover texts do not necessarily address a dual audience of children and adults. Some may even seem to target a single audience of hybrid adult-child readers. In fact, crossover literature addresses a diverse, cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults» (Beckett, 2009: 3). Sobre esta questão, ver, ainda, as reflexões compiladas em Beckett (1999), nomeadamente o estudo de Bettina Kümmerling-Meibauer (1999), onde a autora propõe uma definição do conceito de *crosswriting*, a partir de quatro categorias em torno das quais se constrói a noção de “destinatário duplo”, e através das quais também reflete sobre a questão dos limites do cânone que este conceito suscita.

⁹⁵ Em *Keywords for children's literature*, Sandra Lee Beckett alerta para a distinção entre as noções de *cross-writing* e *cross-reading*, sendo que a primeira «includes authors who write for both child and adult audiences in separate works, while crossovers address the two audiences simultaneously», e a segunda se refere a situações em que «crossovers may initially have been published for a particular audience and subsequently appropriate by another» (Beckett, 2011: 59).

⁹⁶ Sobre a questão do tratamento temático, veja-se a obra de Joseph Schwarcz e Chava Schwarcz (1991), onde os autores oferecem uma leitura dos temas presentes no álbum pós-moderno, como a família, a representação dos avós, a procura de identidade, o retrato dos socialmente desfavorecidos, o conflito bélico, entre outros.

2.6. Para uma descrição genológica: o álbum como *metagênero*

A predominância do visual e a sua organização material específica têm estimulado leituras que apontam para a necessidade de pensar o álbum como uma forma de arte visual e não literária⁹⁷. Na perspectiva de Kenneth Marantz (2005), por exemplo, a persistência em estudá-lo como literatura conduz à apreciação das ilustrações como meros assistentes do texto verbal e não como símbolos com personalidade própria. Presos ao texto do álbum, tenderíamos a colocar de parte as suas propriedades visuais, que são, ainda no entender desta autora, as que fomentam o deleite estético.

Na verdade, enquanto “arte visual”, cada uma das suas ilustrações poderia ser vista e entendida como uma pintura, mas não deixariam de ser formas incompletas quando desprovidas do seu contexto original. Isto porque o álbum é concebido como uma unidade – ou um “produto completo”, um “desenho total”, para retomar as palavras de William Moebius (2005). Enquanto modalidade mista, o álbum exige uma leitura integral, que preste atenção a cada uma das suas partes (incluindo o peritexto), construídas numa sequência e cujas relações internas são cruciais para a apreensão global da obra. Para se apreciar o álbum é preciso, também, e antes do mais, começar por considerá-lo como um todo, como um conjunto de propriedades inscritas num suporte particular e que o diferenciam de outros tipos de publicações.

Para Jesús Díaz Armas (2008), a possibilidade de negar a pertença do álbum à arte literária poderia, eventualmente, explicar-se pela hegemonia da imagem em detrimento da palavra, em contraste com o que se observa no livro ilustrado. Por outro lado, tratando-se de um texto que combina o literário e o icónico (e, logo, de uma manifestação artística distinta da literária e da pictórica), deveria considerar-se uma arte específica, como acontece com a banda desenhada ou o cinema. Depois, a existência de álbuns exclusivamente compostos por imagens também implicaria, ora a consideração do álbum como uma arte distinta, ora a exclusão deste volume particular de obras no universo do *picturebook*. Todavia, e como sublinha o referido investigador, a combinação de ambas as linguagens numa obra vocacionada para o desenvolvimento da

⁹⁷ Vide, entre outros, os estudos de Andricaín (2005), Marantz (2005), Moebius (2005) e Montoya (2005).

competência leitora, facilmente a enquadraria nos “géneros narrativos”, porquanto,

con texto o sin él, el álbum cuenta una historia, es *ficción* desarrollada en el tiempo, y suele tener todos los elementos habituales en una narración, aunque, a menudo, éstos sean aportados por las imágenes: cronotopo; presentación del protagonista, sobre el que suele estar focalizada la acción; presentación de otros personajes; sucesión de acontecimientos; estructura habitualmente lineal, con planteamiento, nudo y desenlace; resolución del conflicto (Díaz Armas, 2008: 45).

E se a manifestação de textos variados (*e.g.*, os contos tradicionais, os relatos detetivescos/policiais ou as rimas), desde logo, sublinha o relevo da componente textual e do seu contributo na criação de uma linguagem híbrida, esta «modalidade de libro ilustrado» que Blanca-Ana Roig Rechou também designa «álbum literario infantil» (Roig Rechou, 2011: 178) – concretamente nos casos em que resulta da combinação de um texto literário e de um texto icónico –, poderá ver legitimada a sua leitura no âmbito da teoria da literatura. O álbum literário, tal como o concebe esta autora, construir-se-á a partir de

un texto suxeito á sintaxe narrativa, que necesariamente ten que ser un texto lingüístico e que, neste caso, non así noutras modalidades de álbums para a nenez, ten que se complementar cunha sintaxe narrativa ofrecida polas ilustracións (*idem, ibidem*).

Esta definição, pela primazia que confere a obras de teor narrativo, não só problematiza a presença de outros géneros no segmento álbum, como deixa implícita outra questão liminar, notadamente a distinção entre as obras literárias e não-literárias – para a qual haviam já alertado, aliás, Jane Doonan (2001) ou José António Gomes (2012), por exemplo. É talvez na linha de pensamento deste último autor⁹⁸, para quem os álbuns com uma funcionalidade narrativa se devem separar de outros de cariz poético ou informativo (Gomes, 2003), que Blanca-Ana Roig Rechou parece defender a “literariedade” do *picturebook* pela sua “narratividade”. Também o pioneirismo e o efetivo predomínio dos álbuns narrativos poderão explicar que certas análises se atenham no «pressuposto de que um álbum é sempre, necessariamente, narrativo» (Ramos, 2011a: 30). A investigadora galega não sonega, aliás, numa época de

⁹⁸ E recorde-se, a propósito, a mesma teoria defendida por Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001).

consolidação deste segmento, a atual existência de diferentes tipos de álbuns, «dende os literarios que podem ser poéticos, narrativos e dramáticos⁹⁹, até unha ampla gama de álbuns didáctico-educativos que tamén poden acollerse aos xéneros literarios pero con outras finalidades» (Roig Rechou, 2011: 179).

Desta ideia, cabe ressaltar a importância do mediador na escolha e na diferenciação de cada uma das publicações, tendo sempre presente as suas características e finalidades, já que as obras literárias se destinarão a «amener l'enfant à la lecture» (Escarpit, 1973: 208), enquanto as não-literárias (ou didáticas) terão como principal objetivo a transmissão de conhecimentos e o desenvolvimento de outras competências intelectuais, não necessariamente literárias ou literárias.

Mas se procurarmos focar o nosso objeto de estudo e centrar-nos no “álbum literário”, é também, justamente, a miscigenação de géneros, o seu carácter híbrido e mutável, que levantam problemas de definição e catalogação. Motivo pelo qual faz notar David Lewis que, não obstante acolher uma pluralidade de géneros, habitualmente pertencentes às categorias da literatura erudita, «the picturebook is not a genre [...] What we find in the picturebook is a form of language that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration» (Lewis, 2001: 65).

A presença combinada de duas formas de linguagem (ou de arte) tem, pois, dificultado a inscrição do álbum nos géneros literários, estimulando reflexões que apontam para a sua classificação como “tipo editorial”, «uma vez que pode incluir texto narrativo ou lírico ou, simplesmente, prescindir da componente textual» (Ramos, 2011a: 26). Aliás, a sua flexibilidade para um universo tipológico crescente e variado parece mesmo retirar preeminência ao modo narrativo. A comprová-lo, atente-se, ainda, na recente tipologia avançada por Ana Margarida Ramos que, sem visar uma categorização rígida, «mas antes individualizar algumas características dos álbuns com vista à sua melhor compreensão» (Ramos, 2011a: 32), distingue,

para além dos narrativos (com ou sem texto, em prosa ou em verso), os poéticos e os álbuns portefólio, documentário ou catálogo, onde as imagens e os textos que as ‘legendam’ se organizam de forma acumulativa e não causal (*idem, ibidem*: 29).

⁹⁹ Note-se que a edição portuguesa de álbuns, tanto quanto é do nosso conhecimento, ainda não contempla obras dramáticas.

E conquanto prefira entendê-lo como um “formato editorial”, a autora não nega a possibilidade, perante a presença de diferentes géneros literários no álbum, de este se situar numa «categoria mais abrangente do que a de género» (*idem, ibidem*: 32).

A respeito, e porque, à semelhança de outros “géneros”, como a banda desenhada¹⁰⁰ ou a literatura de cordel (*idem, ibidem*)¹⁰¹, são aspetos materiais e peritextuais que asseguram a unidade e a especificidade do álbum, Sophie Van der Linden opta por defini-lo como

une forme d’expression présentant une interaction de textes (qui peuvent être sous-jacents) et d’images (spacialement prépondérantes) au sein d’un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité des réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page (Van der Linden, 2007: 87) [sublinhado nosso].

Mas não se encontrará esta, afinal, com a clássica conceção aristotélica do género literário, enquanto forma de expressão de determinada visão do mundo ou da realidade? Depois, se o álbum não pode verdadeiramente constituir um género literário, visto abranger uma variedade de géneros ou mesmo prescindir da mancha vocabular, a sua classificação mediante os modos literários canónicos tão-pouco seria aceitável. Porém, não esqueçamos que é na intersemiose verbo-icónica que reside a sua especificidade primordial. Nesse sentido, é também, e sobretudo, na estética discursiva do álbum, nos seus recursos expressivos e nas (inter)relações textuais que propõe, que a sua catalogação e análise deverão, portanto, recair. Aliás, e como enfatizam ainda Blanca-Ana Roig Rechou e María Jesús Agra Pardiñas, recorrendo a Maria Nikolajeva e Carole Scott,

«los álbumes infantiles [...] cruzan por vocación muchas de las fronteras establecidas entre los géneros literarios, para proponer una suerte de mestizaje entre texto e imagen, elementos visuales, apreciación estética, etc. Es preciso destacar como señala Nikolajeva y Scott (2000) que estos productos culturales combinan con éxito las imágenes y lo simbólico, lo icónico y lo convencional, han conseguido una forma literaria que no tiene equivalente en la literatura de adulto» (Roig Rechou & Agra Pardiñas, 2007: 441).

¹⁰⁰ A respeito, Isabelle Nières-Chevrel considera legítimo falar do álbum como um “género” comparável à banda-desenhada, no entanto, distinto (2009).

¹⁰¹ Sobre esta questão, *vide* Shavit (2003). Para uma leitura da organização peritextual deste género, *vide*, ainda, Ramos (2009d).

A nossa investigação concentra-se no “álbum narrativo”, o que nos libera, em certa medida, de avançar (e, até, explorar) outras categorias de classificação. Ademais, e não obstante as diversas propostas de tipologia que vêm surgindo, colocam-se-nos algumas evidências, que limitarão, a nosso ver, esse género de catalogação. Dada a predominância do visual sobre o verbal, é na linguagem icónica que recai o peso do discurso, presumindo-se que resida sempre, por trás das ilustrações, um “texto” ou uma enunciação. Ao contrário de outras publicações, o álbum – e, concretamente, o tipo de álbum em epígrafe – torna, pois, impossível a supressão das imagens, uma vez que estas induzem *per se* uma narrativa, respeitando as características do género e garantindo uma obra literária coerente e amplamente satisfatória. Por outro lado, quer o texto surja na forma narrativa, lírica ou meramente enunciativa, as ilustrações nem sempre favorecem essa mesma distinção modal, evidenciando, no mais das vezes, um fio narrativo. Nessa medida, a divisão genológica do álbum deveria ancorar-se, ou na componente visual enquanto “potência discursiva”, ou na intersemiose imagem-texto, o que para alguns críticos se revelaria impraticável¹⁰².

Independentemente do modo em que se inscreve, o conceito de álbum vai mais além da caracterização física do livro e também excederá, por conseguinte, a noção de formato editorial, uma vez que, como bem lembra Ana Margarida Ramos (2011a), a componente visual destes livros não é um elemento decorativo, mas integra o seu sistema de comunicação. Sob a forma narrativa ou não, é sempre na articulação dialógica entre os textos verbal e icónico que a mensagem se desenvolve e se concretiza.

Enquanto objeto dinâmico, ainda definido por Teresa Duran como

«artefacto cultural en forma de libro, fruto de una esmerada experimentación entre la narratología acaecida por la interpretación entre sí de los dos lenguajes visual y textual –que puede ser narrativo o meramente enunciativo, explícito o subyacente–, dirigido a un público no forzosamente pueril, que puede contemplarse como testimonio de la evolución cultural, social, tecnológica y artística de la Era de la Comunicación» (Duran, 2007: 32),

o álbum poderá ver legitimada a sua leitura escorada na teoria literária, dependendo, cremos nós, a sua classificação genológica de uma divisão

¹⁰² Vide Lewis (2001), por exemplo.

hierarquizada/estratificada. Nessa medida, e dado o seu caráter híbrido e *transgenérico*, o álbum não constituirá um gênero – nem tão-pouco um subgênero – da literatura, mas situar-se-á numa categoria superior ou num plano “macro-sistêmico”¹⁰³. Situada para além dos gêneros, esta modalidade literária, que não só dá a notar a predominância de um gênero sobre o outro, como nem sempre favorece a expressão pura de um só gênero, afigura-se, pois, como um gênero proteico (ainda, porventura, comparável à microficção), permeável ou capaz de condensar diferentes formas de escrita literária e extraliterária.

Pela «específica relevância que no[s] seu[s] código[s] [...] assumem determinados fatores semântico-pragmáticos e estilístico-formais» (Aguiar e Silva, 1999: 399), e porque não só integra várias *formas naturais* da literatura – no sentido de “megagênero”¹⁰⁴ –, como também domina, enquanto representação dinâmica da *escrita* (Lemoine, 2004), «leur mode de circulation et de consommation» (Maingueneau, 1993: 66), arriscamos defini-lo como um *metagênero*¹⁰⁵ do sistema literário para a infância e não só.

Com a análise do *corpus*, pretendemos não só experimentar uma leitura do álbum narrativo no âmbito dos gêneros literários, mas também demonstrar que, mesmo nos casos em que ele se isenta de uma mancha verbal, a narrativa que subjaz à componente icónica é, igual e legitimamente, examinável à luz da teoria literária. Basta que confrontemos a definição de Vítor Aguiar e Silva, para quem

«todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciadora que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente *estados* –, originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais e colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível» (Aguiar e Silva, 1999: 597-598).

Em síntese, e independentemente da classe genológica em que se insere, o álbum

¹⁰³ Ainda que exigisse uma reflexão aprofundada, cujo lugar não poderá ser o deste trabalho, talvez pudéssemos descrevê-lo, por isso, seguindo a teoria de Itamar Even-Zohar (1979), como um “polissistema específico” dentro do polissistema literário.

¹⁰⁴ Para Jean Molino, os “megagêneros” correspondem aos «grands genres [...] à valeur universelle» (Molino, 1993: 19).

¹⁰⁵ Entendido aqui como substantivo hiperónimo e no qual o prefixo grego “meta-” se reporta à “transcendência”, sugerindo a ideia de um nível superior ou de uma maior generalidade.

definir-se-á por uma díade texto-imagem e pela interpenetração expressiva entre ambos os enunciados, verbal e visual, com vista a uma semiótica comum, e em que o objeto-par operaria, em suma, como se de uma única linguagem se tratasse. Porque é nas fronteiras do livro que se inicia e encerra o processo de significação, a análise do álbum exige uma atenção a todos os elementos que o encorpam, incluindo os peritextuais, que, a par da sua vertente decorativa, atuam globalmente para o carácter coesivo da publicação, potenciando a formulação de expectativas e a criação de inferências de significado. Construído como um sistema coerente, o álbum prevê uma leitura plural e combinada de todas as suas componentes, desde

«a composição global da edição, onde se incluem o formato e as medidas, o tipo de papel e de impressão, a mancha gráfica e a sua disposição (tipos, tamanhos e cores de letras), o recurso à página simples ou dupla como unidade de leitura, a opção pela ilustração cortada ao limite da página ou a inexistência de margens, as cores dominantes e a sua relação com o universo semântico do volume, as relações existentes entre texto e imagem, as implicações semânticas das opções tomadas em termos de perspectivas, focalizações, enquadramentos, a composição das páginas e o seu encadeamento identificando pormenores como o *continuum*, a repetição de um motivo, o *travelling*, o efeito de ruptura ou expressão visual de noções de espaço e de tempo (*durée*, sucessão, simultaneidade, instante...), assim como a manifestação da acção e do movimento» (Ramos, 2011a: 33).

Quando presente, o texto descreve-se pela contenção, evitando repetir o conteúdo das imagens. Distribuindo-se pelas páginas de forma variada e variável, podendo constituir um elemento indissociável da própria ilustração, a mancha gráfica e a sua disposição na página atribuem uma tonalidade à leitura do texto. No mais das vezes destinado à oralização, este pode ainda contemplar elementos sonoros, melódicos e rítmicos, igualmente passíveis da sua recriação visual/gráfica. Em estreita articulação com o texto, quando grafado, podendo confirmar ou não o que ele diz, complementando-o e descobrindo-lhe sentidos alternativos, a leitura da componente pictórica, por seu turno, realiza-se

«em conformidade com a gramática visual, questionando as opções realizadas ao nível das cores, formas, técnicas, estilo, símbolos, códigos culturais, e procurando, para além da denotação, outras relações (conotativas, metafóricas, simbólicas, poéticas...) com o texto» (Ramos, 2011a: 33).

Facultando uma multiplicidade de escolhas, igualmente motivadas por propósitos lúdicos, as opções estruturantes do álbum não são inocentes, resultando

frequentemente do mote e dos objetivos da publicação.

No fundo, com esta breve descrição do álbum, que não pretende ser rígida ou impassível da sua reformulação, mas antes um ponto de partida para nova discussão, procurámos dar conta da vitalidade e das potencialidades criativas de um género que, alvo de sucessivas explorações, obriga a uma reestruturação constante ao nível do discurso teórico-crítico e metalinguístico. Mesmo que o situemos numa categoria mais abrangente do que a do “formato editorial”, do “artefacto cultural” ou da própria “forma de expressão”, a elisão de fronteiras canónicas, não só ao nível dos modos e dos géneros literários, como em termos materiais/físicos, linguísticos e, até, estruturais (Ramos, 2011a), interroga os limites da sua catalogação. Depois de largas décadas de marginalização, este segmento da edição tem granjeado um reconhecimento que o encaminha no sentido da legitimação (em resultado da investigação/teorização, mas também da sua divulgação junto do público), constituindo, «entre los mil modos de expresarse artísticamente que tiene la humanidad, [...] uno de los más atractivos, dúctiles y emblemáticos de nuestra época» (Duran, 2007: 38).

E em caso de dúvida de «cando comeza o álbum literário [...] e cando remata o libro moi ilustrado» (Roig Rechou, 2011: 178), ou vice-versa, talvez se deva dar ao leitor o direito de resposta, porquanto a literariedade do álbum não dependerá tão-só da finalidade e do contexto da obra, mas também, e sobretudo, do contrato comunicativo e do pacto de leitura que trava.

II. O ÁLBUM ESCRITO E ILUSTRADO POR MANUELA BACELAR

Parece evidente a insuficiente difusão e o incompreensível silêncio crítico de que vêm sendo alvo alguns nomes incontornáveis do atual panorama editorial português para a infância, e de que padece, entre outros vultos de invejável mestria no domínio da escrita e/ou da ilustração, Manuela Bacelar (MB).

A par de um sólido percurso no dever e haver plástico/ilustrativo de mais de meia centena de textos de vozes canonizadas da literatura infantojuvenil (e não só) lusa, a sua incursão no álbum ilustrado converteu-a, há mais de duas décadas, numa das figuras precursoras e, seguramente, mais emblemáticas neste tipo de edição em Portugal, principalmente na dupla vocação de escritora e ilustradora.

Recorrendo às técnicas de construção de um dos mais ousados e complexos segmentos no quadro da produção editorial para os mais novos, predominam, na obra de MB, ambientes que oscilam entre a realidade e o universo fantástico/onírico, personagens infantis e/ou animais humanizadas, incluindo outras figuras tipificadas do imaginário da criança, bem como vetores ideotemáticos – alguns emergentes, como o multiculturalismo e a homossexualidade – ligados à tolerância e à diferença, à viagem, à liberdade e ao sonho. Desenvolvidas em torno de ações precisas e condensadas, as suas narrativas, frequentemente construídas a partir de mecanismos metatextuais e metaficcionais, mantêm ainda, do ponto de vista do tratamento diegético, a coloquialidade e a vivacidade discursiva mais apropriadas à competência leitora infantil.

Seja numa narrativa autónoma, como nos títulos *O Dinossauro* (1990), *O Meu Avô* (1990), *Bernardino* (2005), *O Livro do Pedro* (2008), editados pelas Edições Afrontamento, ou integrado numa coleção – recordem-se as séries “Tobias” (Porto

Editora)¹⁰⁶ e “Bublina” (Desabrochar), ambas editadas na década de 90 –, seja num álbum de tipo narrativo, com ou sem palavras, como é o caso dos álbuns *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990) e *Sebastião* (2004), quase exclusivamente compostos por imagens, MB deixa-se levar pelo experimentalismo e desobedece, sem medos, aos cânones convencionais da representação textual e visual, combinando múltiplos discursos, vozes e registos linguísticos, pondo em diálogo diversas visões do mundo. Numa engenhosa combinação plástica e literária, em que o maravilhoso e o humor (e, até, a ironia) são estruturantes, o texto, tendencialmente mais neutro, alia-se a amplas e expressivas ilustrações, onde as reiteradas referências intertextuais/interartísticas desempenham fortes funcionalidades semânticas, apelando, não raras vezes, a um leitor experiente, pela pluralidade de níveis de leitura que promovem.

Diversas vezes premiada e contando com inúmeras publicações em Portugal e no estrangeiro, MB é autora de uma obra *sui generis* que merece constituir objeto de investigação e de uma análise mais detalhada.

Desta feita, partindo da reflexão teórica atrás desenvolvida acerca das especificidades do álbum e do diálogo íntimo que nele mantêm palavras e imagens, é propósito da presente secção a análise literária e sistemática da obra escrita e ilustrada pela referida artista plástica, dando conta das suas singularidades e dos traços que caracterizam/distinguem a sua criação. Tenciona-se, por conseguinte, refletir sobre as suas opções temáticas e as configurações narrativas e plásticas dos seus volumes, aprofundando uma leitura dialógica da interdependência discursiva entre texto linguístico e texto icónico.

Importa ressaltar, porém, que, embora o tipo de exposição abalizada para a presente investigação implique uma segmentação temática dos diferentes aspetos a examinar, toda a obra literária – ou artística, se não quisermos abrir espaço a polémicas – deve ser entendida na sua íntegra, como um todo orgânico e um universo de opções estilísticas, cujo valor literário/estético apenas emana dos efeitos do seu dialogismo. Além disso, colocamo-nos também do lado de Isabel Maior quando sublinha que «cada

¹⁰⁶A coleção “Tobias” conta, por um lado, com títulos preferencialmente dirigidos aos pré-leitores, nomeadamente, com *Este é o Tobias* (1989), *Tobias Fantasma* (1989), *Tobias, os sete anões e etc.* (1990), *Tobias e o leão* (1990), *Tobias às fatias* (1990) e *Tobias do lado de lá do arco-íris* (1992), a que se juntam outros já mais vocacionados para a faixa dos 6-8 anos, como *Tobias encontra Leonardo* (1991), *Tobias e as máquinas de Leonardo* (1991) e *Tobias "o que eu passei para chegar aqui!"* (1992).

leitor tem a sua maneira própria de ler uma obra literária, que nem sequer é a mesma, pois depende de circunstâncias tão variadas como os motivos por que o faz, os seus conhecimentos ou a sua disposição» (Maior, 2005: 205), pelo que a sua leitura deverá ser validada pelo conjunto do texto, sem pressupor uma única interpretação correta.

1. A produção artística de Manuela Bacelar: influências e percurso

Como forma de orientar a leitura proposta, pretende-se, neste capítulo, situar a produção artística de MB no quadro da literatura/ilustração portuguesa contemporânea para a infância, traçando uma breve biobibliografia da autora, que dê conta das suas principais influências e permita compreender as origens e o contexto do qual decorrem as suas publicações.

Não é, pois, nossa intenção explicar a sua trajetória artística à luz de um estudo de coloração biografista, de caráter «mais simplista e linear», e fundamentalmente empenhado «em devassar os pormenores mais íntimos da vida do escritor [...], colocando a tónica da [nossa] elaboração crítica no conjunto de circunstâncias de implicação individual que pré-existem relativamente ao texto literário» (Reis, 1981: 64), mas antes dar prioridade à sua obra, destacando, só numa segunda instância, numa leitura cronológica e evolutiva do seu percurso vivencial e formativo, alguns aspetos ou factos marcantes que nortearam o seu ato criador e que possibilitem, neste ensaio, um primeiro olhar sobre a sua produção¹⁰⁷ e as suas particularidades.

Dado o relevo do contexto para a determinação da obra, não excetuamos o possível contributo de certos aspetos da «exterioridade circunstancial» (*idem, ibidem*: 65) da autora para a apreensão da sua criação ficcional. Como enfatizou Sara Reis da Silva (2009), recorrendo a Vítor de Aguiar e Silva, se considerarmos a distinção entre o autor empírico e o autor textual, «entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto» (Aguiar e Silva, 1999: 227), teremos também, necessariamente, de reconhecer que

¹⁰⁷ Saliente-se que poderemos não oferecer, neste espaço, uma descrição completa das referências bibliográficas da autora, visto reservar-se, para o final da tese, uma exposição mais exaustiva e detalhada da globalidade da sua obra.

não é indiferente que este indivíduo empírico e histórico assuma a responsabilidade de um acto de enunciação literária na sua juventude ou na sua idade madura, antes ou depois de ter realizado ou sofrido certas experiências existenciais, antes ou depois de ter haurido determinados conhecimentos e de ter efectuado determinadas leituras, encontrando-se, ou não, em relação de discordância, ou mesmo de hostilidade, com os valores ideológicos prevaletentes na comunidade histórico-social em que vive etc. (*idem, ibidem*: 221).

Além de usarmos como fonte uma entrevista inédita da autora¹⁰⁸, concedida em 19 de agosto de 2011 no contexto da presente investigação, e por forma a dar a compreender o lugar que foi ocupando no universo plástico-literário reservado à infância, evocar-se-ão, ainda, as principais referências nacionais e internacionais que dedicaram atenção a MB, designadamente em algumas panorâmicas da história da literatura (e ilustração) infantil portuguesa e outros estudos críticos e/ou investigativos desenvolvidos neste mesmo âmbito de análise.

1.1. Da receção às primeiras criações

Sobre a vida e a obra de MB não se tem escrito muito, nem mesmo nos últimos anos, quando as artes plásticas conheceram um desenvolvimento exponencial e o álbum ilustrado entrou na sua época mais fecunda, em Portugal. Um silêncio desmerecido, é certo, principalmente se lembrarmos que este foi o nome que, ainda na aurora dos anos 70, primeiro integrou a lista dos ilustradores nacionais com formação ou que foi quem, no contexto luso, primeiro se dedicou, em exclusividade, à atividade da ilustração. Quer advenha da insuficiente valorização ou dignificação que, durante décadas, se abateu sobre o universo ilustrativo para os mais novos, quer da falta de preparação ou de sensibilidade estética por parte da crítica diante de criações com reais potencialidades artísticas, poucos foram – como teremos oportunidade de constatar – os que ousaram apreciar a obra desta criadora.

Tão-pouco da voz ou da mão da própria ilustradora muitos dados têm chegado até nós. Demasiado irreverente face a pretextos académicos, MB apenas desvenda,

¹⁰⁸ A referida entrevista, dada a nosso pedido no âmbito da presente investigação, encontra-se em fase de publicação.

sobre si e o seu percurso artístico, o que julga mais conveniente. Além do mais, tanto em entrevistas como em outros textos que tenha, pontualmente, assinado, os esclarecimentos concedidos evidenciam sempre, por trás de um tom coloquial, um olhar hostil perante o tardio reconhecimento do trabalho do ilustrador e as contrariedades impostas à sua integridade artística.

Nascida, em Coimbra, **a 3 de junho de 1943**, MB desde cedo conviveu com a arte. Filha de um advogado e crítico literário, e de uma grande apreciadora das artes, a autora cresceu num meio onde a literatura, o teatro, a pintura e a música sempre mantiveram uma forte presença: «A minha infância foi marcada por todo um ambiente de livros, música, histórias contadas, baloiço, patins, outras crianças, terra (tínhamos um quintal), e os livros foram uma parte – e não a parte maior – da minha infância» (Bacelar, *s.d.*).

E mesmo não constituindo os livros o marco mais destacável dos seus primeiros anos de vida, como sublinha, MB teve o privilégio de aceder a um conjunto de obras relativamente raras em Portugal. Os «livros escolhidos com o bom gosto da [sua] mãe e das tias de Coimbra, irmãs da [sua] mãe» (*idem, ibidem*), uns de edições francesas (como *Gédéon*, de Benjamin Rabier), que ainda hoje conserva, outros de edições inglesas (*Barney's adventure*, de Margot Austin, foi talvez o seu primeiro livro) e alemãs, a par de uma coleção ilustrada por Raquel Roque Gameiro, num estilo próximo da Arte Nova, são alguns dos primeiros volumes que recorda ter possuído.

A ocupar espaço nas suas memórias de infância estão, igualmente, as muitas histórias que lhe contavam umas criadas: «histórias incríveis que [a] faziam rir até às lágrimas», mas também «histórias de fadas» e «histórias que [a] faziam chorar e que [lhe] faziam medo» (*idem, ibidem*). Ainda assim, as preferências da autora recaíam sempre nos livros de arte, especialmente nos que ilustrassem a obra de Botticelli – pintor que «‘colava’ às fadas das histórias» ou cujas “meninas” imaginava quando lhe narravam contos de fadas, dedicando-lhe vastíssimas horas de leitura: «Passava muito tempo no chão, de rabo para o ar, a ver esses livros» (Bacelar, *s.d.*).

MB desde sempre se lembra de gostar do desenho, mesmo se o desejo ou a ambição de ser ilustradora só mais tarde despontou, em finais dos anos 50, aquando dos seus estudos secundários na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto, momento em que começa a dedicar um olhar mais atento à ilustração.

Ao longo da sua adolescência, fora, já, revelando «nítidas influências do

Chagall, do Eduardo Luiz, de uma certa fase do Picasso, do Rouault, da Maria Keil, entre muitos outros» (Bacelar, *s.d.*), mas recorda ter contribuído, ainda, para a formação do seu gosto estético e a sua vocação artística um volume particular de obras – algumas em décadas posteriores –, como sublinha os dois livros de Ilse Losa, *Faísca conta a sua história* (1949), com desenhos de Augusto Gomes, e *A adivinha: peça em quatro quadros* (1967), ilustrado por Júlio Resende; os fascículos de *Guerra e Paz* (1955/58), de Lev Tolstoi, com imagens de Júlio Pomar; a *Lírica* (1973), de Camões, ilustrada por Lima de Freitas; e uma edição das *Mil e uma noites* (*s.d.*), iluminada por um grupo de pintores portugueses.

Além do desenho, a poesia e a música foram outros universos artísticos que marcaram fortemente este período da sua vida e, naturalmente, as suas escolhas subsequentes.

A «sonoridade da palavra de Eugénio de Andrade», o «poetismo, por vezes cheio de humor, do Jacques Prévert», bem como os «poemas de Álvaro Feijó», foram, por exemplo, alguns dos motivos que animaram a ilustradora, em idade adolescente, a querer ser declamadora:

«Sabia uma série de poemas destes três autores de cor. Exercitava diante de um gravador de bobinas, que havia em casa dos meus pais, para depois ouvir. Ouvia, não gostava e gravava de novo até me soar bem. Foi por essa altura que pedi ao António Pedro uma audiência no Teatro Experimental do Porto e disse um poema de Álvaro Feijó, o que me valeu o papel de “Andorinha” no “Príncipe Feliz” de Oscar Wilde, com direito a uma *tournee* em Lisboa» (Bacelar, *s.d.*).

Eterna admiradora das artes, atenta à vida e a tudo o que a rodeia, MB desde cedo se mostrou permeável a todas as formas artísticas, valorizando o seu dialogismo e fazendo, igualmente, da música um elemento ativo e imprescindível à construção do seu imaginário:

Na minha adolescência, ouvia-se, lá por casa, Debussy, Cesar Franck e Stravinsky, mas a minha preferência ia para o Concerto n.º 1 de Shostakovich, que era terrivelmente soturno mas que rimava com as angústias próprias dessa idade. Mas a música não são só concertos e sinfonias, e ouvíamos também as canções do Lopes-Graça, o Georges Brassens, o Pat Boone e o Elvis, e Jazz. Acho que foi disso tudo [a arte, a literatura, a poesia e a música, etc.], a que chamo ‘sopa’, que me fui fazendo e desfazendo, e fazendo outra vez (Bacelar, *s.d.*).

Ainda por esses mesmos anos, e já no domínio da animação, a artista lembra

também ter sido influenciada pelas curtas-metragens de Albert Lamorisse, *Bim o burrico* (1950), *Crina Branca* (1953) e *O balão vermelho* (1956). Mas foram os filmes de marionetas animadas – em especial os vários episódios de “Sonho de uma noite de verão” – de Jiri Trnka, que viu no cineclube do Porto e, mais tarde, em 1963, na cinemateca de Paris, que a seduziram ao ponto de ir estudar para Praga: «O Trnka tinha uma estética que rimava comigo», confidencia (Bacelar, *s.d.*).

Nesse mesmo ano (1963), depois de completar a sua formação em Artes Decorativas, obtém uma bolsa de estudo e escolhe viajar para a Checoslováquia, onde frequenta, durante 6 anos (1964/70), a Escola Superior de Artes Aplicadas (UMPRUM), sob o ensino de Zdenek Sklenar (1910-1986). «Cenário perfeito para as histórias fantásticas que [ouvira] em criança» (Bacelar, *s.d.*), tanto a cidade de Praga – parada no tempo e marcada por uma acérrima censura em tudo o que era cultura, além de regida por um partido único que voltou grandes escritores e ilustradores para a criação dirigida aos mais novos (domínio onde a censura era bastante mais branda) –, como a própria escola onde se formara, escola de prestígio e de longa tradição, fundada no século XIX, onde receberam ensinamento outros importantes ilustradores, como Kveta Pacovská, revelaram-se marcos decisivos no percurso formativo e artístico da criadora: «Para além de ter tido uma boa escola, com uma enorme tradição [...], o simples facto de ir a uma livraria era já, só por si, uma aula de ilustração» (Bacelar, *s.d.*).

Durante a Primavera de Praga (1968), Jiri Trnka (1912-1969), o criador checo que a artista tem, ainda hoje, como a sua grande referência na ilustração, foi, por um curto período de tempo, o regente do curso de ilustração e animação que frequentava. Mas no ano seguinte – 1969 –, após a invasão soviética da Checoslováquia, obstáculos vários se entrepuseram na estabilidade e no bem-estar social. MB tão-pouco se conforma com as consequências do abandono das reformas liberais¹⁰⁹ e a imposição da “normalização”, que fortalecem o autoritarismo do partido comunista, e vê-se, em poucos meses, forçada a abandonar a cidade de Praga:

¹⁰⁹ Recorde-se, muito genericamente, que esta inovação política, iniciada com o movimento popular da Primavera de Praga, visava combinar socialismo com liberdade política: extinguir a censura, introduzir a liberdade da imprensa, de expressão e de circulação na vida política, bem como fomentar uma descentralização da economia, dotando o país de uma nova constituição que reconhecesse a igualdade entre ambas nações, checa e eslovaca, no seio de uma república federal.

1969, quando começou a *normalizace*, a minha escola passou a ser-me insuportável. Os bons professores foram mandados embora e o director passou a ser um homem escolhido não pela competência/sabedoria, mas pela sua filiação partidária. A 30 de Dezembro, Jiti Trnka morreu e eu vim para Portugal (Bacelar, *s.d.*).

Depois de concluir o curso, MB não tarda, pois, a regressar, e fixa residência em Lisboa, em janeiro de **1970**, afigurando-se como a primeira criadora portuguesa formada em ilustração.

Veremos, mais adiante, no decorrer da análise dos seus álbuns, o quão este percurso inicial de formação se refletiu numa produção pluridimensional e/ou pluriartística, onde intervêm a pintura e o desenho, e onde ecoam vozes e correntes artísticas distintas.

É com Isabel da Nóbrega que a ilustradora inicia o seu projeto plástico, na coautoria do suplemento juvenil de uma revista de curta duração, intitulada *Rita*. Desta escritora também virá a ilustrar *As histórias do Bubu*, posteriormente editadas em **1976**.

Em **1971**, muda-se para o Porto, onde reside desde então.

Conquanto os seus interesses se alargassem a outros domínios artísticos e, até, ilustrativos, por motivos diversos (sociais, económicos, etc.), numerosas solicitações obrigam a artista plástica a dedicar grande parte da sua atividade à edição para os mais novos, mais concretamente para jovens. Começa por ilustrar uma coleção lançada pela editora Asa (a coleção Asa juvenil, ainda hoje no mercado), coordenada por Ilse Losa, que chamou a si tanto um grupo de reconhecidos escritores do panorama literário nacional para a infância e a juventude como um importante número de artistas plásticos (João Machado, Luisa Brandão, Lisa Gowenberg, Paula Oliveira, entre vários outros). MB estreia-se, nesta série, em **1976**, com as ilustrações de *História da égua branca*, de Eugénio de Andrade.

Nesse mesmo ano (**1976**), ilustra, ainda, para as edições Diabril, *As pernas mágicas*, de Francisco Barata Fernandes, mas é também quando assina, na sua linha mais minimalista, com base num conjunto de desenhos de contorno (a preto e branco), a sua primeira obra a solo, dirigida ao público adulto: *Consola-te*.

Em **1977**, realiza, em parceria com Jorge Pinheiro, a componente visual de *Teatrinho do Romão*, de Luísa Dacosta e, em **1979**, ano fértil em projetos ilustrativos, compõe as imagens de três obras de Ilse Losa, *O mosquito e o senhor Pechincha*, *Fáisca conta a sua história* e *Um artista chamado Duque*, dados à estampa pela Livros

Horizonte, *História com grilo dentro*, uma seleção de quatro contos de António Torrado (ed. Afrontamento), e *Pica-pico e a Gaivota Laila*, de Friedrich Wolf, publicada na Asa.

Relevando de uma qualidade e criatividade assinaláveis, MB receberá sucessivas solicitações, o que lhe permitirá, em pouco tempo, desenvolver um estilo pessoal distintivo e moldável a diferentes ambiências narrativas.

1.2. A dedicação à ilustração

Marcada por um início de intensa atividade, a década de 80 descreve-se, igualmente, como um período favorável para o percurso de MB, que somará, ainda, por esses anos, um número considerável de trabalhos, principalmente em obras destinadas ao público infantojuvenil.

Com recurso ao desenho e à aguarela, propõe, logo em **1980**, um desfile de letras e de outras imagens coloridas e expressivas em *AEIOU, História das cinco vogais*, de Luísa Ducla Soares. No ano seguinte – **1981** –, ilustra *O pajem não se cala*, com texto de António Torrado e, em **1982**, são dadas à estampa, também com ilustrações suas, *Era uma vez... Contos para crianças*, uma coletânea de contos escritos por Otílio Figueiredo, e uma reedição da obra de Hans Christian Andersen, *O rouxinol*, com tradução de Ilse Losa.

Até ao final dos anos 80, em estilos e técnicas variados – seja com recurso ao desenho (a lápis, tinta da china ou caneta *rotring*), à pintura (em aguarela ou acrílico sobre papel), ou à técnica mista –, MB ilustrará perto de duas dezenas de obras de alguns dos mais importantes autores portugueses de literatura infantil e juvenil, como foram os casos de Álvaro Magalhães, em *O menino chamado menino* e *Uma flauta chamada ternura* (**1983**), de Matilde Rosa Araújo, em *O reino das sete pontas* (**1984**), ou de António Mota, em *O grilo verde* (**1984**). No entender de Natércia Rocha, em texto datado de 1984, são, pois, «a qualidade de imaginação e o apuro do estilo que fazem desta ilustradora uma das figuras mais interessantes do atual momento da literatura/ilustração para crianças» (Rocha, 1984: 114).

O ano de **1986** foi, por sua vez, um ano de relevantes solicitações para a artista plástica, que veio a assinar as ilustrações de *História com ratos da Paspalhóvia*, de Arsénio Mota, *Os piratas*, de Manuel António Pina, e *Ana-Ana ou uma coisa nunca*

vista, de Ilse Losa, a par de um renovado conjunto de imagens para uma reedição de *História da égua branca*, de Eugénio de Andrade.

De salientar, porém, que se em alguns casos o processo de criação resultou de uma relação dialogal e de proximidade entre ambos os autores das obras, como sucedeu com Ilse Losa ou Eugénio de Andrade, por exemplo, com outros, já, MB revela não ter partilhado reflexões. Foi este, por exemplo, o caso, de Agustina Bessa-Luís, que apenas tomou conhecimento do projeto plástico de *Contos amarantinos*, dado à estampa em **1987**, após a sua impressão.

Depois de um percurso durável e consistente, o trabalho artístico de MB ganha maior afirmação em **1988** – ano em que vem, ainda, a lume *O arquitecto chinês*, de João Paulo Seara Cardoso. Numa postura firmemente arrojada, a artista plástica resolve, pois, nesse ano, e mesmo em condições de vida precárias, arriscar a estabilidade do lugar que ocupara, durante dez anos, na função pública, no Auditório Nacional Carlos Alberto (Porto), onde exercia programação, para dedicar-se, em exclusividade, à ilustração.

Começa por trabalhar em casa, antes de alugar um *atelier*. Encontrava-se, por essa altura, a ilustrar, pela segunda vez, *Silka* (1989), de Ilse Losa, para uma edição da Afrontamento¹¹⁰. Motivada por um bloco de papel de pintura a óleo que um amigo lhe trouxera de Londres, MB experimenta fugir ao seu desenho mais linear e colorido por meio de um recurso, que, como refere, «não se compadece de pintar ou ilustrar aos fins-de-semana», e resolve afastar-se da atividade, até então, desempenhada: «Primeiro, foi o clássico atestado médico. Depois, tomei-lhe o gosto e meti uma licença sem vencimento... até hoje» (Bacelar, *s.d.*).

A **7 de setembro de 1989** viria a conquistar, pelos originais desta obra, a “Maça de Ouro” da Bienal Internacional de Bratislava, com a qual granjeara um prestígio indubitável no panorama literário português para a infância e a juventude¹¹¹.

¹¹⁰ A primeira edição desta obra, com ilustrações em aguarela, fora publicada pela Livros Horizonte em **1984**.

¹¹¹ Note-se que foi a primeira (e única) vez que se concedeu este prémio a um ilustrador português.

1.3. Da ilustração à escrita: os primeiros álbuns

Quando termina *Silka*, MB decide juntar uma seleção de trabalhos de um grupo de estudantes da antiga ESBAP (atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) a fim de propor à Porto Editora um corpo de jovens ilustradores. Mas deste contacto, pouco frutífero quanto ao seu desígnio original, recebe, antes, a contraproposta de «criar uma personagem e fazer uma colecção». Fortemente aliciada, «primeiro, porque tinha que sobreviver, segundo, porque não queria abdicar das [suas] idas a Praga, onde ia no mínimo anualmente, e, finalmente, pelo desafio» (Bacelar, *s.d.*), a ilustradora decide aceitar e mostra-se resoluta na conceção integral dos seus livros.

Numa altura em que as editoras se notavam pouco recetivas à publicação de livros para tão novos leitores¹¹², MB tira pleno partido das suas potencialidades e inscreve, desde logo, a sua obra na linha do álbum ilustrado, com os dois primeiros volumes da série “Tobias” – *Este é o Tobias* e *Tobias fantasma* – vindos a público em **1989**. Aliando a amplas e expressivas ilustrações textos simples, marcados pela coloquialidade e pela contenção, a autora prossegue nesta linha de trabalhos com os títulos *O dinossauro*¹¹³ e *O meu Avô*, ambos publicados sob a chancela da Afrontamento, em **1990**. Num panorama editorial que, como se adiantou já, carece de obras dirigidas às crianças mais pequenas, em particular no género álbum, estes dois volumes conhecem um sucesso notável, não apenas junto do seu público leitor, nem tão-somente em Portugal.

Com efeito, se houve, por um lado, segundo informa José António Gomes (2003), quem se apressasse a desdenhar, errada e injustamente, os primeiros textos escritos por MB, como estando aquém do que se poderia esperar de um texto literário, não compreendendo o alcance do seu trabalho original, houve, felizmente, ainda, a quem não escapasse «o significado global do seu gesto artístico, e de certa forma pedagógico, que passava por um envolvimento por inteiro na criação de álbuns para crianças pequenas» (Gomes, 2003: 5).

¹¹² A década de oitenta caracterizou-se, sobretudo, pelo aparecimento das séries juvenis, tendo sido editadas, entre outras, as primeiras aventuras da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.

¹¹³ Ainda que tenha vindo a lume só posteriormente, este foi, na verdade – e tanto quanto é de nosso conhecimento –, o primeiro álbum que MB escreveu e ilustrou.

O investigador e crítico literário, que, seguramente, mais vezes se pronunciou acerca da produção artística de MB, dedica pouco depois do lançamento dos dois álbuns mencionados, em *Literatura para crianças e jovens - Alguns percursos* (1991), uma compilação de textos de divulgação crítica de obras de autores reconhecidos da LIJ, uma secção à obra da ilustradora em apreço. Saudando a sua incursão, especialmente em autoria única, num tipo de edição praticamente ausente no panorama nacional, declara José António Gomes:

O maior obstáculo à proliferação deste tipo de álbuns reside, porém, na quase inexistência, em Portugal, de autores com a dupla vocação da escrita e da ilustração. Acresce ainda que raramente têm surgido equipas, compostas por um argumentista/escritor e um ilustrador/gráfico, capazes de conceber um produto global, de nível satisfatório, em termos de articulação texto/imagem. [...] Familiarizada com o panorama da edição internacional, capaz de reunir os dois requisitos em jogo, é natural que tenha sido a mais experiente das ilustradoras portuguesas – Manuela Bacelar – um dos primeiros autores a abalançar-se ao projecto de conceber este tipo de produtos (Gomes, 1991: 70).

Conquanto a própria autora se mostre resistente a ser considerada precursora na criação de *picturebooks* em Portugal, defendendo, com veemência, os nomes das suas antecessoras – Leonor Praça e Maria Keil –, MB vem sendo, por muitos, rotulada como a «primeira grande referência da ilustração para a infância em Portugal do período pós 25 de Abril de 1974» (Maia, 2004: 5), bem como a principal responsável pela difusão deste tipo de publicação em língua portuguesa, influenciando, por vários anos, um conjunto alargado de novos ilustradores.

Com os seus primeiros álbuns, MB vê crescer o seu prestígio e a sua obra alcança um reconhecimento internacional, vendo vários dos seus trabalhos editados em França, Espanha, Dinamarca, Japão, Rússia, Marrocos e Líbano. Pelo título *O meu avô*, é nomeada, em **1992**, para o Prémio *Octogones*, outorgado pelo *Centre International d'Études en Littérature de Jeunesse* (França), e, em **1993**, faz parte da Lista de Honra do Prémio *Paolo Vergero* da Universidade de Pádua, em Itália. No ano seguinte – **1994** –, obtém, finalmente, o Prémio *Octogones* para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França.

Fortemente estimulada, a autora d'*O meu avô* dará, em anos seguintes, provas aumentadas de imaginação e talento artístico, numa atividade repartida, ora pela pintura e pela ilustração – de livros infantojuvenis e não só –, ora pela criação de álbuns e, ainda, pelo cinema de animação.

1.4. Versatilidade e polimorfismo

Artista plástica de notável criatividade e dinamismo, MB mantém, pois, regularidade e assiduidade na sua produção em finais do século XX e no início do século XXI. Ao longo de duas décadas, traz ao convívio dos leitores mais novos 16 álbuns ilustrados¹¹⁴, a par de mais de três dezenas de projetos plásticos em obras de referência da literatura de receção infantojuvenil portuguesa contemporânea, e de outros trabalhos como guionista, participando em diversos festivais de animação e em importantes exposições nacionais e internacionais.

Inicia a década de 90 com a ilustração de obras como *O país azul*, de Teresa Balté, e *O passarinho de maio*, de Matilde Rosa Araújo, publicadas em 1990. No domínio plástico-literário, dá continuidade à sua série “Tobias” com os títulos *Tobias os 7 anões e etc.*, cuja história é contada (quase) exclusivamente através das imagens, *Tobias e o leão* e *Tobias às fatias*, um livro de atividades, de índole mais didática, construído a partir de páginas recortadas/“fatiadas”.

1990 evidencia-se também como um ano de reconhecimento da ilustradora, que recebe o Prémio Gulbenkian de Ilustração pela sua produção artística em *Silka* (1989), de Ilse Losa.

Também neste começo de década, além da criação de um conjunto de imagens em outras obras relevantes do universo da literatura para a infância e a juventude, como se destacam, ainda, a título de exemplo, *Fita, pente e espelho*, de Alice Vieira, e *A nau mentireta*, de Luísa Ducla Soares, datadas de 1991, a criadora completa a coleção protagonizada pelo pequeno Tobias, com uma “minissérie” enformada pelos títulos *Tobias encontra Leonardo* e *Tobias e as máquinas de Leonardo*, dois álbuns, construídos com base no diálogo intertextual com a obra de Leonardo da Vinci, vindos a lume em 1991, e, finalmente, os volumes *Tobias do lado de lá do arco-íris* e *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, editados no ano seguinte – em 1992.

Já em 1994, é responsável pelas componentes visuais, entre outras, de *O veado florido*, de António Torrado, *Fala bicho*, de Violeta Figueiredo (selecionado para

¹¹⁴ Compreendem-se, neste conjunto de publicações, três volumes didáticos (i.e., *Tobias às fatias*, *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* e *Bublina e as cores*) que, embora não inscritos na tipologia do álbum ilustrado, colaboram no caráter coesivo das coleções homónimas que integram.

integrar a lista *White Ravens* de 1994), *As fadas verdes*, uma coletânea poética de Matilde Rosa Araújo, e *Os ovos misteriosos*, de Luísa Ducla Soares. Pelas imagens desta última obra, situada na tipologia do álbum, onde o texto surge, não raras vezes, colocado num plano inferior ao discurso visual, próximo do desenho de caricatura e de *cartoon* (Gomes, Ramos & Silva, 2006), é ainda selecionada para o catálogo *White Ravens* (1995) da *International Youth Library*, de Munique.

Além disso, embora escolha, neste caso, manter o anonimato, MB assina, igualmente, em 1994, a componente pictórica de *O tesouro*, um conto breve escrito por Manuel António Pina e editado pela APRIL, no âmbito das comemorações do 20.º aniversário do 25 de Abril.

Neste mesmo ano – 1994 –, é nomeada candidata ao Prémio Hans Christian Andersen, conhecido como o Prémio Nobel da LIJ, atribuído bienalmente pelo IBBY (*International Board on Books for Young People*) a dois autores, que, pelo conjunto da obra, se tenham destacado, respetivamente, no domínio da literatura para crianças e da ilustração.

Do reconhecido escritor Manuel António Pina, distinguido, em 2011, com o maior galardão literário de língua portuguesa – o Prémio Camões, MB ilustra também, em 1995, *O meu rio é de ouro = Mi río es de oro*, uma edição bilingue com tradução de Marta Saracho.

Posteriormente, na senda do trabalho desenvolvido em *Silka*, a artista plástica sugere às edições Afrontamento – após ter-lhes recusado uma primeira proposta de tradução –, uma versão visualmente renovada do conto mais vezes editado e ilustrado mundialmente de Hans Christian Andersen: *A sereiazinha*. Distinguindo-se, consideravelmente, das suas edições precedentes, este conjunto de pinturas a óleo confere-lhe, no ano seguinte (1996), o Prémio Nacional de Ilustração, atribuído conjuntamente pelo Ministério da Cultura e a APPLIJ – Secção Portuguesa do IBBY, bem como a seleção pela Biblioteca Internacional de Munique para a exposição *White Ravens*.

Ainda no ano de 1996, a autora de “Tobias” experimenta lançar a sua segunda coleção de livros para pré-leitores, desta vez protagonizada por uma pequena bruxa, chamada “Bublina”. Lamentavelmente e apesar da qualidade da proposta criativa, em resultado da falta de interesse e de uma má distribuição por parte da casa editorial responsável (Desabrochar), a série, iniciada com o álbum *Era uma vez a Bublina* e o

livro de atividades *Bublina e as cores*, não logra continuidade.

Em 1997, além de outros trabalhos ilustrativos de relevo, MB propõe à editora portuense Campo das Letras um conjunto admirável de imagens para uma edição de *Três contos de Perrault*, preservados na sua versão original e traduzidos por Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. De profundo conteúdo simbólico, porventura visando mais o adulto-leitor do que a criança, a artista plástica valoriza, desta vez, os tons terra e vermelho-sangue.

Pintora, ilustradora e autora de livros para crianças, a atividade artística de MB reparte-se, como se referiu já, por esses mesmos anos, pelo cinema de animação, tendo sido o seu trabalho, por diversas vezes, reconhecido nacional e internacionalmente. Em colaboração com o Filmógrafo – Estúdio de Cinema e Animação do Porto, é selecionada, em 1997, para o Cinanima, com o filme *A Lenda das Amendoeiras*; no ano seguinte (1998), para o Festival de Anneci, com os filmes *O Macaco e a Tartaruga* e *A Lebre e o Elefante*; e, em 1999, para o Krok Festival de Kiev, na Ucrânia, novamente com o filme *A Lebre e o Elefante*.

Até à viragem do século, realiza outro volume de ilustrações, como serve de exemplo *A borboleta Leta* (1998), de Maria de Lourdes Soares, vencedora, no ano de 2000, do Prémio António Botto de Literatura Infantil, e, embora a sua preocupação artística estivesse muito além da pedagógica, integra, igualmente, equipas de autores de projetos e manuais escolares.

Por esses anos também, porventura mercê do apreço que a ilustração fora gradualmente conquistando no universo literário para a infância – e no álbum em particular –, a obra de MB goza de uma atenção relativamente acrescida por parte da crítica e da investigação.

Em 1998, na sua leitura diacrónica, intitulada *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, desenvolvida na esteira das abordagens de Esther de Lemos (1972), Maria Laura Bettencourt Pires (1983) e Natércia Rocha (1984), mas com visíveis inovações tanto ao nível da sistematização e de uma mais aprofundada reflexão em termos periodológicos e críticos/analítico-descritivos, como pela atenção concedida a escritores e ilustradores contemporâneos, José António Gomes volta a convocar a produção artística de MB. Referindo-se ao aparecimento dos livros ilustrados para os leitores mais pequenos, lembra, desde logo:

Na senda dos trabalhos de Leonor Praça, Maria Isabel César Anjo / Maria Keil (*O Inverno É o Tempo já Velho; A Primavera É o Tempo a Crescer*, 1971, etc.), ou da dupla Luísa Dacosta / Armando Alves em *O Elefante Cor de Rosa* (1974), a ilustradora Manuela Bacelar tem sido uma das principais impulsionadoras deste tipo de projectos (Gomes, 1998: 58-59).

Dedicando-lhe um breve e merecido espaço de reflexão, onde sublinha, entre outros aspetos, o seu gesto original e antecipado no tratamento de *topoi* arredados da produção literária para a infância que antecedeu o 25 de Abril, José António Gomes conclui que, «num louvável esforço de renovação do panorama editorial português dos livros ilustrados com pouco texto» (*idem, ibidem*: 47), a autora d'*O dinossauro* oferece aos seus mais novos leitores um conjunto de obras «de assinalável qualidade estética e pedagógica», nas quais «revela o seu estilo inconfundível, mas também uma conseguida pluralidade de registos gráficos e expressivos» (*idem, ibidem*: 59).

Dois anos depois – 2000 –, num dos seus estudos pioneiros sobre os desenvolvimentos da ilustração em Portugal, e aliás, por nós, já anteriormente mencionado, Manuela Bronze também destaca, ao lado de Maria Keil e Júlio Resende, em jeito de «balance crítico, por la globalidad de su obra, su valía y su persistencia», o trabalho da ilustradora em estudo, comentando:

Manuela Bacelar se transfigura en cada proyecto. De una manera general, trabaja la materia por acumulación o substracción para los fondos sobre el soporte que escoge. Las técnicas que utiliza son rudimentarias extrayendo de ellas vibraciones y sutilezas fantásticas.

Es cierto que la ilustración para niños se caracteriza casi siempre por la figuración; en los trabajos de Manuela Bacelar está inequívocamente presente y por eso sus ilustraciones son siempre pintura.

Encontrar a ‘Tobias’ y hacerlo nacer es descubrir con humor la simplicidad en la saturación de lo cotidiano.

Ese es el árduo camino que Manuela Bacelar nos muestra en cada obra, la originalidad consistente en ser honesto con los pinceles, las ideas, las palabras, los colores y los dibujos (Bronze, 2000: 38).

Mais tarde, o portal de literatura infantojuvenil *Ricochet* (*Portail Européen sur la Littérature Jeunesse*) disponibiliza uma caracterização sucinta da criação plástica de MB, assinada, em 2001, por Fanny Lacour, com base nos volumes traduzidos em França (*O dinossauro* e *O Meu Avô*, em 1992, nas edições Limaille), e na qual se balizam os dois estilos ou níveis pictóricos mais destacados do universo estético da autora apreciada:

Manuela Bacelar semble explorer deux univers picturaux extrêmement différents selon qu'elle s'adresse aux tout-petits ou aux plus grands. [...]

Elle réserve aux premiers un dessin très stylisé, proche du dessin enfantin (en particulier pour tous les éléments du décor comme les fleurs, arbres, maisons ou vagues...); les personnages sont aussi traités de cette manière: les mains et traits du visage sont simplifiés, les pieds tournés vers l'extérieur... Ils évoluent dans un espace où les décors sont réduits au minimum et sont souvent même représentés sur un fond blanc. En outre, les couleurs légèrement délavées de ses feutres et aquarelles ne coïncident pas toujours avec le trait de pastel noir dessinant ses figures, et le coup de crayon se fait parfois apparent en particulier pour les ombrages.

Aux plus grands elle offre un univers plus mouvementé et chaotique, travaillant en pleines pages qu'elle remplit de textures à l'aspect rugueux et flou en mélangeant pastel et acrylique. Les personnages qu'elle introduit sont presque vaporeux, leurs traits étant à peine suggérés. Toute allusion au dessin enfantin est alors abandonnée, les illustrations baignant parfois même dans une atmosphère proche du fantastique. [...]

Manuela Bacelar truffe parfois ses illustrations des références les plus diverses: dans *La Petite Sirène*, on retrouvera par exemple des ciels mouvementés rappelant ceux de Turner côtoyant un intérieur sombre illuminé d'une tache de lumière inspiré des atmosphères propres à l'Ecole hollandaise. [...] (Lacour, 2001: s.p.).

O gesto artístico de MB ganha, pois, uma manifesta visibilidade, não só em Portugal, como no estrangeiro, e apesar de sentir algumas dificuldades em resultado da sua projeção, sobre as quais expressa, aliás, desapontada: «Não passei a ter mais trabalho por isso... bem ao contrário: passei a ter menos encomendas. Passei a ter fama de artista cara e inacessível, e, durante um ano ou mais, fui muitas vezes entrevistada, e sempre com as mesmíssimas perguntas.» (Bacelar, s.d.), a autora leva a cabo, na primeira década do século XXI, outro número considerável de trabalhos, a começar pelas ilustrações de obras como *O rapaz que vivia na televisão e outras histórias* (2002), de Luísa Ducla Soares, *A dança dos anjos para todas as idades* (2003), de Maria de Lourdes Soares, *Uma prenda muito especial* (2004), de Margarida Fonseca Santos, e uma reedição de *História com grilo dentro* (2004), de António Torrado.

Também no âmbito do *picturebook*, a autora d' *O meu avô* retoma a sua atividade silenciada durante perto de dez anos com o título *Sebastião*, vindo a público em 2004. E se era já escassa a edição de obras onde as linguagens verbal e icónica se relacionassem intersemioticamente, menos comum ainda era a edição de obras unicamente compostas por imagens ou até mesmo com duplo sentido de leitura, como se configura, visual e graficamente, o álbum citado. Projeto original e inovador no

quadro da literatura portuguesa para a infância, também ele objeto de algumas análises críticas¹¹⁵, *Sebastião* veio comprovar «o inegável pioneirismo que distingue a produção artística da premiada ilustradora Manuela Bacelar» (Silva, 2010: 69).

2004 é outro ano relativamente profícuo do ponto de vista da investigação e da crítica em torno da obra de MB. Além do seu destaque na 6.º edição dos Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, “No Branco do Sul as Cores dos Livros” (Beja), cujas atas (2006) incluem um estudo sobre “As cores de Manuela Bacelar e as cores dos livros”, da autoria de Danuta Wojciechowska, assim como um testemunho da própria artista plástica acerca do seu percurso artístico, intitulado “O meu caminho pela ilustração”, o nome da autora em epígrafe serve, igualmente, de mote ao 6.º número do “Solta Palavra” – boletim do CRILIJ (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e a Juventude). Neste último, reúnem-se outros ensaios significativos para a compreensão da obra da criadora, nomeadamente os assinados por Gil Maia, Eduarda Coquet e José António Gomes, respetivamente “Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas”, “Eu gosto desta porque tem uma menina com neve na cabeça” e “Manuela Bacelar: da ilustração ao álbum”¹¹⁶. Genericamente, estes estudos analisam, de forma mais ou menos aprofundada, a produção artística de MB, sintetizando aquelas que serão, com efeito, algumas das «zonas marcantes» (Maia, 2004: 5) da sua obra de ilustração, e apontando, simultaneamente, alguns dos seus textos icónicos – ou verbo-icónicos – de potencial receção infantojuvenil.

Neste mesmo ano – **2005** –, MB prossegue com a ilustração de livros para crianças e jovens, tais como *O castelo verde*, de Maria Isabel Mendonça Soares, *O gato Karl*, de Francisco Duarte Mangas e *O pastor de nuvens*, de Inácio Nuno Pignatelli, mas este é também o ano da edição do álbum *Bernardino*. Construído sob o signo da diferença e da individualidade humana – eixo ideotemático privilegiado pela autora em estudo –, este título tem merecido a sua referência em leituras pontuais e de carácter mais sucinto¹¹⁷, tendo sido publicado, mais recentemente, por Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva, o comentário “*Bernardino*, de Manuela Bacelar:

¹¹⁵ Leia-se, desde logo, uma interessante recensão crítica da obra assinada por Sara Reis da Silva (2010).

¹¹⁶ Não reiteraremos, aqui, a referência ao texto anteriormente mencionado da autora em estudo, republicado neste mesmo boletim.

¹¹⁷ Vide, entre outros, Ramos (2007; 2005) e Ramos & Silva (2006).

unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica”¹¹⁸, com o propósito notório de analisar a componente plástica e a inter-relação entre os discursos verbal e pictórico.

Também em 2006, a intersemiose imagem-texto no álbum *O meu avô* é analisada na dissertação de Mestrado de Manuel Jorge Carvalho, apresentada à Universidade do Minho e intitulada *A interação semiótica texto-imagem nas obras impressas e ilustradas de literatura infantil: ler, ver, desconfiar...*, e na qual o autor indaga o modo como o álbum,

[...] evidenciando uma inquiridora solidariedade entre os códigos verbal e icónico, parece concretizar, quer do ponto de vista expressivo, quer narrativo, um papel relevante da ilustração e do design gráfico na estrutura do livro, pressupondo a sua leitura como um todo (Carvalho, 2006: 3).

Até ao final da década, embora em mais parco número, serão dadas à estampa outras edições infantojuvenis ilustradas pela artista plástica, abrangendo técnicas visuais distintas.

Exemplo disso é a componente ilustrativa que realiza, em **2006**, para *Poema Pial*, originalmente incluído em *Canções para acordar crianças (poemas para Lili)*, de Fernando Pessoa. Numa sugestão plástica original, suportada por uma expressiva paleta cromática, MB opta, desta vez, por aliar à pintura o recorte e a colagem de um conjunto de fotografias e desenhos conhecidos, alguns, até, alusivos ao próprio poeta, explorando formas geométricas numa arte próxima do cubismo.

Nesse mesmo ano (**2006**), deixa-se, ainda, guiar pelo sabor da língua checa nas ilustrações de *Todos p’ra mesa*, do artista praguense Jorge Listopad.

Já em **2008**, comprovando «maturidade e inovação» (Gomes, 2009: 53), MB apresenta ao público o livro certamente menos esperado no domínio da literatura dirigida à infância – *O Livro do Pedro (Maria dos 7 aos 8)* –, também ele objeto de várias reflexões em torno da temática nele retratada¹¹⁹, pela novidade e originalidade de que se reveste. Numa atitude singular e ousada, a autora recria, pois, por entre palavras

¹¹⁸ In Roig Rechou, Soto López & Neira Rodríguez (2011).

¹¹⁹ Vide Gomes (2009), Ramos (2009b) e Rodrigues (2009; 2010). Atente-se, também, no número de recensões e blogues dedicados à obra, designadamente, e entre outros, em <http://olivrodopedro.blogspot.com/>, <http://alcameh.blogspot.com/2008/02/sobre-o-novo-livro-de-manuela-bacelar.html>, <http://cadeiraovoltaire.wordpress.com/2008/03/24/bloco-de-notas-ii/>, ou, ainda, <http://lerbd.blogspot.com/2008/05/trs-livros-infantis-nada-infantis.html>.

e imagens, um tópico incomum nos livros de destinatário explícito infantil¹²⁰: a homoparentalidade.

Ao longo do seguinte biénio, MB também ganha atenção especial em três investigações de teor académico. A primeira, da autoria de Mariana Cortez, realizada no âmbito de um Doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, apresentada, em 2008, à Universidade de São Paulo (Brasil), intitula-se *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. Já a segunda, correspondente à dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas de Maria Amélia Pinheiro, defendida, em 2010, na Universidade de Aveiro, tem por título *A representação do silêncio em dois álbuns narrativos para a infância*. O primeiro estudo teve por objetivo comparar as produções artísticas de um autor português – Manuela Bacelar – e um autor brasileiro – Roger Mello –, analisando a composição gráfica e a relação texto-imagem dos livros que ambos artistas plásticos escreveram e/ou ilustraram, nas duas últimas décadas do século XX e nos princípios do século XXI, tendo sido observados, da ilustradora em estudo, os textos e/ou as imagens d’*O dinossauro*, *A sereiazinha* e *Sebastião*.

Embora o contexto e a natureza destes dois estudos os distingam na sua substância e no tipo de contribuições requeridas, é, contrariamente ao expectável, o trabalho de Mestrado o que, a nosso ver, maior rigor científico patenteia. Com efeito, ainda que se centre em um só álbum de MB – *Sebastião* –, visando «demonstrar como, à margem da enunciação verbal (e, portanto, através do silenciamento da palavra), é possível produzir unidades narrativas de sentido essenciais à textualização de qualquer história» (Pinheiro, 2010: s.p.), a investigadora revela, desde logo, preocupação em contextualizar a obra da artista plástica em estudo, estabelecendo relações de interesse na análise posterior, como também demonstra, a este último nível, um cuidado superior na leitura e no aprofundamento de questões de ordem plástica/gráfica.

Finalmente, o terceiro estudo, publicado em 2010, nas atas do 8.º *Encontro Nacional (6.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração* (Braga), resulta da comunicação proferida por Maria do Sameiro Pedro no referido

¹²⁰ Ainda que numa tipologia distinta, Miguel Vale de Almeida publicara, em 2005, o conto “A Escola do Arco-Íris”, editado pelos Médicos do Mundo na coletânea *Quem Conta um Conto Ajuda um Pouco*, igualmente incidente sobre as diversas formas de relacionamento/parentalidade.

congresso. Sob o título «O Tobias de Manuela Bacelar», a investigadora do Instituto Politécnico de Beja propõe uma reflexão sobre os mecanismos metaficcionais/metacriativos que caracterizam a coleção homónima, bem como sobre «as suas potencialidades pedagógicas no processo de formação de leitores» (Pedro, 2010: 220).

Também no ano de **2010** MB realiza outros trabalhos plásticos. No domínio da edição juvenil, ilumina o texto de *Mãe, Não Pises a Minha Sombra!*, de Ana Esteves, vencedor do Prémio Literário Maria Rosa Colaço em 2009, na modalidade de Literatura para a Infância, sendo também, nesse ano, que a ilustradora alia à escrita de Carlos Tê um conjunto admirável de desenhos, realizados em tinta da china e aguarelas, no livro *Cimo de Vila*; uma obra vocacionada para o público adulto, cujo fio unificador é a cidade do Porto.

Para ultimar a nossa leitura diacrónica, mencione-se outra investigação académica realizada, em 2011, por Susana Maria Sousa Lopes Silva, e que teve por objeto de estudo a criação plástica da ilustradora em epígrafe. Inserida numa tese de Doutoramento em Estudos da Criança (na especialidade de Comunicação Visual e Expressão Plástica), da Universidade do Minho, o referido trabalho, subordinado ao tema *A Ilustração Portuguesa para a Infância no Século XX e Movimentos Artísticos: Influências Mútuas, Convergências Estéticas*, visou conferir uma «imagem global da ilustração das produções literárias para a infância realizadas em Portugal a partir de meados do século XX», a partir de uma leitura crítico-comparativa das obras de Maria Keil e Manuela Bacelar.

Em jeito de epílogo, recorde-se que a artista plástica, reconhecida nacional e internacionalmente, foi somando ainda, ao longo destes anos, inúmeras exposições individuais e coletivas, participando regularmente em Bienais de Ilustração – Barcelona, Bratislava e Belgrado –, assim como em Exposições Internacionais de Ilustração – Itália, França, Áustria, Espanha, Eslovénia, Japão ou Singapura –, tendo sido selecionada pela *Diesertina Veriag* para o livro *Modernos Ilustradores Europeus*.

Coautora de um vasto conjunto de obras assinadas por alguns dos mais prestigiados escritores portugueses do universo literário para a infância, numa atividade plástica que a levou a assinar cerca de 150 textos visuais, MB é, ainda, responsável por um conjunto significativo de obras, contando com perto de 60 publicações em Portugal e no estrangeiro, ocupando, assim, um lugar incontestável no cânone da literatura

portuguesa contemporânea para a infância.

São estes, pois, os principais marcos da vida e da trajetória artística de uma autora prolífica e versátil, capaz de se distinguir nos mais variados géneros da arte plástica a que se atreveu¹²¹, oferecendo ao atual panorama editorial nacional uma obra polimorfa e, inequivocamente, notável.

¹²¹ Refira-se que a autora em estudo experimentara, igualmente, alguns trabalhos no domínio da banda desenhada, que continuam inéditos (Bacelar, 2004).

2. Do projeto plástico à narrativa visual

Associada ao lugar preponderante que a imagem conquistou no *picture storybook*, e que tem atraído ilustradores das mais diversas latitudes artísticas e geográficas, a conceção deste segmento editorial responde, acima de tudo, a preocupações de ordem plástica. A sua tendência experimental reflete-se na abundância de estilos e no cruzamento de técnicas cada vez mais variadas e originais, propondo inúmeros desafios ao leitor, que é chamado a reconstruir as imagens e a desenvolver as suas próprias representações mentais a partir das propostas da publicação.

Conquanto a eficácia comunicativa dos seus álbuns resulte do diálogo verbo-icónico, é também, e sobretudo, ao nível do seu cuidado tratamento plástico que a obra de MB se distingue. Definindo a sua assinatura visual no desenho e na pintura, e abraçando diferentes registos gráficos/expressivos, a criadora desenvolve um estilo pessoal, dialógico e inconfundível, a merecer, neste ponto, uma atenção dedicada.

Sobre o discurso plástico de MB, Danuta Wojciechowska escreveu:

«A Manuela fala as diferentes linguagens da ilustração: põe e dispõe delas com grande à-vontade. Desenha, pinta, usa cores, texturas com grande criatividade. Inventar, cria em torno dos mais diversos contextos» (Wojciechowska, 2006: 74).

São, de facto, inegáveis o talento e a versatilidade da premiada ilustradora, que, optando, nos seus álbuns, por um registo distanciado daquele que executara em *Silka* ou *A sereiazinha*, por exemplo, revela um ajuste notável das suas linguagens aos temas e à profundidade das mensagens. A observação atenta do *corpus* em análise permite o rastreio dos aspetos mais distintivos da sua matriz imaginativa/criativa, a começar pela singularidade do traço, cuja espontaneidade ostenta experimentalismo e um desejo sólido de narrar.

Enquanto uns trabalhos se pontuam por uma diversidade de técnicas e estilos, privilegiando a abundância da cor e do detalhe, outros distinguem-se pela simplicidade

e pela naturalidade do traço, reforçados pelos fundos brancos e uma paleta cromática relativamente restrita. Fugindo a um tratamento imagético realista, MB conjuga um desenho estilizado com a pintura, numa técnica mista assente no recurso, entre outros, ao lápis de carvão/cor, à caneta *bic*, ao pastel, às tintas aguarela, guache e acrílica, revelando diferentes manifestações de escrita (visual), experimentando texturas e jogando com as potencialidades expressivas e semânticas das cores.

Numa linha minimalista, por vezes próxima da caricatura, os contornos¹²² que recortam as imagens dos fundos ganham visibilidade através de um desenho linear e solto, assemelhado ao registo do seu potencial recetor. O preenchimento das formas, com cores e texturas um tanto desbotadas, promove o destaque das figuras, sugerindo volume aos seres e aos objetos retratados.

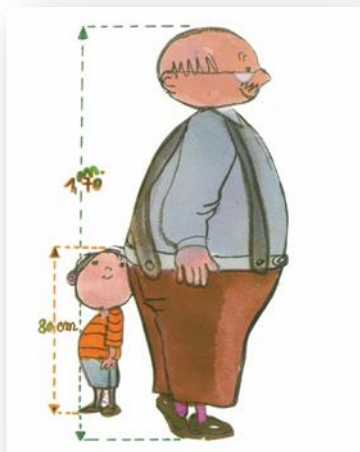


Figura 1 – Ilustração d’*O meu Avô*

É também a este nível que as suas personagens adquirem «traços e reflexos da expressividade humana» (Maia, 2004: 6). Os rostos redondos, solares e risonhos, as cabeças sobejantes em relação aos corpos – e que deixam suspensas quaisquer expressões faciais e emocionais¹²³ –, e os pés virados para fora constituem a imagem de marca da ilustradora, cujo universo pictórico, não casualmente, «se organiza num mundo habitado por seres jovens» (Maia, 2004: 7). Sem temer o apelo do estereótipo, as

¹²² Sobre o relevo da linha na obra de Manuela Bacelar, veja-se o estudo de Gil Maia (2004).

¹²³ A este propósito, Gil Maia esclarece ainda: «Esta ligação ‘ístmica’ entre dois elementos pesados, o corpo e a cabeça, aumenta a tensão entre as partes, separa mais eficazmente a zona do pensar e da expressividade emocional, da zona do fazer e da concretização mental» (Maia, 2004: 7).

suas criações emanam de uma representação «mecânica e simplificada», um esquematismo, em suma, que permite que «a força da espontaneidade se [sobreponha] ao automatismo, conseguindo, deste modo, que a frescura de traço transporte a veracidade expressiva» (Maia, 2004: 7).

Movendo-se em ambientes que oscilam entre a realidade quotidiana, à qual corresponderá a sua linha mais abreviada, e o universo maravilhoso/onírico cristalizado por uma contaminação cromática, as suas personagens – muitas vezes adormecidas¹²⁴ – surgem mais frequentemente representadas em cenários profusamente decorados. Aí, então, como se desobrigada do papel de ilustradora, MB rende-se à pintura: quase se solta do contorno e entrega-se à cor, convertendo-a numa ferramenta semanticamente fértil.

Da exaltação artística e da ressemantização dos recursos plásticos

Em atmosferas eminentemente simbólicas e poéticas, a tocar, não raro, o fantástico, a criadora apoia-se nos recursos expressivos da pintura, através de grandes manchas aguadas e múltiplas variações cromáticas, promovendo uma leitura sensorial e emotiva. Por entre azuis, amarelos e vermelhos (Wojciechowska, 2006), avultam mundos muitas vezes estranhos e insólitos, acumulam-se figuras anómalas e inusitadas, algumas porventura próximas do irracional e do inconsciente de Max Ernst. Outras vezes, esses mundos agitam-se e perfazem-se de magia: as formas curvam-se, os azuis e os verdes intensos contrastam com os vermelhos e os roxos, as figuras planam, numa manifesta celebração do fantástico de Chagall.

A linha de terra, com presença assumida nos textos visuais de MB, não só separa, aos olhos do leitor, as esferas terrestre e celeste, como serve de fio condutor da ação, enquanto porta de acesso ao sonho e às profundezas da mente¹²⁵ – num registo nem sempre desviado do de Odilon Redon. Explorando universos situados além das aparências, onde o silêncio se faz vulgarmente presente, os seres, os objetos e os

¹²⁴ Segundo Gil Maia, «os seres adormecidos, ou mais rigorosamente, os seres de olhos cerrados, nas mais diversas posições de repouso ou de enlevo, aparecem com uma constância tal nos seus trabalhos que de figuras pertencentes a uma dada história, se foram fixando como habitantes povoadores do seu universo criativo» (Maia, 2004: 9-10).

¹²⁵ No dizer de Gil Maia, «a linha de terra separa aos nossos olhos aquilo que a ilustradora geralmente pretende que se junte às nossas mentes» (Maia, 2004: 9).

elementos naturais constituem a matéria-prima da sua imaginação, suscitando a ilusão da evasão numa transfiguração do real. À sobreposição de ações e personagens no mesmo espaço segue-se uma representação não-convencional dos «efeitos de escala, de luz, de volumetria, de proporcionalidade e de lógica posicional» (Maia, 2004: 9). E sob o paradigma de uma linguagem íntima, pontuada por uma liberdade experimental, as imperfeições são deixadas a nu, numa tentativa de “reciclagem” ou de ressemantização dos recursos plásticos que cobram novos sentidos.



Figura 2 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.*

Os contornos desvanecem-se na noite ou nas sombrias profundezas do mar para sugerir o mistério e o devaneio, e a tinta converte-se num «lugar escuro, deixando, no seu silêncio, margem para a interpretação» (Pinheiro, 2010: 25). A esta linha de pensamento ajustam-se, convenientemente, as palavras de Maria Amélia Pinheiro:

O segredo da verdadeira beleza está atrás do que se mostra, revelando-se com discrição, através da sugestão, não se exprimindo tudo, mas retendo-se no interior e criando-se uma profundidade insondável. É o charme da harmonia latente e não explicitada, irrompendo como se a mão do homem não tivesse tocado a obra, sendo, afinal, fruto de uma vontade criadora e de um esmerado trabalho. A beleza está no despojamento e na redução ao essencial, no silêncio que não é ausência de ritmo, mas uma intensa concentração de energia potencial, no movimento das coisas imóveis, na energia dos espaços vazios, no significado das coisas ausentes, na presença das coisas latentes que ainda não romperam, mas que poderão surgir a qualquer momento. Num único traço, cria-se uma paisagem, um retrato, em que o silêncio fala mais do que os sons e, quanto mais intenso o sentimento de falta, mais belo se torna o acto de criação (Pinheiro, 2010: 25).

Apresentadas num formato extenso, frequentemente prolongadas para além da dupla página, as ilustrações de MB distinguem-se pela sua expressividade, pela sua capacidade de redimensionarem o texto com o qual interagem, espelhando, não raras vezes, um contexto muito mais amplo do que o universo narrativo recriado. Manifestando a sua preferência em trabalhar apenas com música (Bacelar, 2004), a criadora também faz dela um elemento alicerçante da sua obra. Ora explicitamente tematizado¹²⁶, ora representado visual e/ou simbolicamente, através, entre outras, da figura omnipresente da ave, o motivo musical serve de pano de fundo a uma criação artística marcada pela leveza e pela experimentação.

Digna de nota é, ainda, a linguagem plástica à qual recorre a criadora no seu último álbum, *O livro do Pedro*, e que, apoiada no desenho em caneta *bic* (preenchido com aguarelas), agora num traço mais realista, a lembrar a xilogravura ou mesmo a água-forte, se distancia dos registos anteriores, porventura em harmonização com a “escrita” memorialista que caracteriza a obra.



Figura 3 – Ilustração inédita a preto e branco para *O livro do Pedro*

Mais do que o desejo expresso de narrar, as suas representações gráfico-plásticas evidenciam, pois, uma «vontade experimentalista» (Maia, 2004: 7), visível não somente pela diversidade de técnicas utilizadas, como por uma arte intertextual¹²⁷ que faz da

¹²⁶ O álbum *Bernardino* centra-se no elogio da diferença e da individualidade do pequeno herói, que se distingue do pai e contraria a figura poderosa que se lhe associa, revelando, entre outras particularidades, uma verdadeira admiração pelas Artes, sonhando ser músico.

¹²⁷ A propósito da dimensão simbólica da obra de MB e da revisitação de obras/correntes artísticas, leia-se o capítulo VI da parte II da tese.

evocação assídua de um conjunto de obras/correntes artísticas uma espécie de matriz geradora de sentidos. Não surpreendem, por isso, as palavras da autora, quando sublinha: «Por vezes nem se vê, mas é a pintura que me dá coragem para cada dia, para cada ilustração» (Bacelar, 2004: 4). Capazes de interagir com o texto, promovendo o preenchimento dos seus espaços em branco, as ilustrações de MB revestem-se de uma dimensão lúdica – como a presença de apontamentos humorísticos, não raras vezes nascidos da paródia, ilustra –, que não só estimula a atenção e a capacidade de observação/perspicácia do leitor, como o desafia a tecer relações entre textos (e contextos).

Apesar do lugar que ocupam as palavras e as imagens no álbum, e, principalmente, da relação dialógica que estabelecem entre si, a obra em estudo não impede uma leitura exclusivamente visual, passível de promover leituras diversificadas (Agra Pardiñas & Franco Vázquez, 2011). Pela riqueza das suas linguagens e pela amplitude de sentidos que sugere, a obra de MB constituirá, sem dúvida, «um campo artístico fértil quer de preparação do leitor menos experiente para o contacto com textos verbo-icónicos mais complexos, quer de fruição estética em qualquer idade» (Silva, 2010: 70).

3. Nas fronteiras do álbum

Apoiadas nas técnicas de construção do *picturebook*, as obras de MB revelam uma coesão e de uma unidade estrutural evidentes a vários níveis. Em termos gerais, os álbuns em estudo não só concedem maior preponderância à componente pictórica face ao discurso verbal na veiculação da mensagem, como implicam na sua construção/arquitetura outros elementos visuais e externos que interessa, desde logo, analisar. Tendo-se optado, por questões metodológicas, por orientar a nossa análise no sentido de leitura do livro, propomo-nos, num primeiro momento, examinar a composição gráfica/editorial destes volumes, refletindo sobre aspetos formais, ligados à sua conceção e materialidade, atentando, ainda, no conjunto dos elementos peritextuais que ajudam a enformar a publicação.

Além da relação dialógica que as suas palavras e imagens mantêm, permitindo a sua classificação como álbuns ilustrados¹²⁸, as obras constituintes do *corpus* de análise apresentam, embora com algumas variações segundo a responsabilidade editorial¹²⁹ ou a natureza da publicação em causa, um conjunto de características físicas e de caráter extratextual que atestam a sua inserção no quadro da tipologia apreciada. Componente essencial do álbum, alvo de um tratamento particular cada vez mais complexo, os paratextos não se despojam das suas funções conceptuais/convencionais, cumprindo um papel de relevância na coesão semântica e na expressividade do livro. Capas e contracapas, guardas, páginas de rosto ou fichas técnicas constituem, não raro, importantes pistas de leitura, colaborando, ativamente, na construção do(s) sentido(s) da obra.

¹²⁸ Deixamos para reflexão posterior a questão da tipologia e da estrutura do álbum de MB.

¹²⁹ Recorde-se que a autora em estudo foi colaborando com casas editoriais diversas, mais concretamente, no caso da criação de álbuns, com a Porto Editora, a Desabrochar e as Edições Afrontamento.

3.1. Formato e materialidade

Quer surjam numa edição singular (ou autónoma)¹³⁰ – como em *O Dinossauro*, *O Meu avô*, *Sebastião*, *Bernardino* e *O Livro do Pedro* –, quer integrados numa coleção – como nos casos dos nove volumes da coleção “Tobias” e dos dois títulos da série “Bublina” –, a qualidade destes objetos gráficos evidencia-se, desde logo, ao nível da sua forma e materialidade.

Desenhados num formato retangular vertical, de capa dura e/ou cartonada – à exceção dos dois livros de atividades, *Tobias às Fatias* e *Bublina e as cores* –, os álbuns de MB distinguem-se, ainda, pelas suas dimensões consideráveis e pela elevada gramagem das suas páginas. Um conjunto de propriedades gráficas que não só facilita a observação/manipulação por parte da criança-leitora – indiciando também, portanto, acerca da faixa etária a que se dirige ou do leitor-modelo previsto –, como abre espaço a expressivos efeitos operados pela ilustração.

Independentemente de não se afigurar como a característica peritextual de maior destaque na obra em estudo, na medida em que não apresenta variações significativas ou experimentações mais arrojadas (efeitos de textura, formas, etc.) – à notável exceção do álbum *Sebastião*, que analisaremos posteriormente, ou, ainda, do título *Tobias às fatias*, inserido na tipologia dos *pictorial consequences* –, o formato constitui um elemento valorizado do álbum, sendo passível de reflexão, nomeadamente em torno dos seus aspetos estéticos.

De elevado impacto na apreciação (visual, estética ou sensorial) do leitor, a escolha do formato não é irrelevante ou inocente, respondendo a conveniências de estilo dos seus autores, participando do universo semântico e da totalidade estética do livro¹³¹. Um aspeto destacável, aliás, nos livros da coleção “Bublina”, prende-se com a reiteração de um motivo no topo de cada página, e que mostra, entre outras figuras, a protagonista em posturas e expressões variadas. A sua inclusão não só tem implicações

¹³⁰ Embora constituintes da coleção “Triciclo Voador” das Edições Afrontamento, os álbuns publicados por esta casa editorial não compõem nenhuma série, oferecendo narrativas singulares.

¹³¹ Para a premiada ilustradora polaca Elzbieta, o formato «est partie intégrante et capitale d'un ouvrage, il est le territoire de l'action, il en définit les limites» (Elzbieta, 1997: 128). Ainda a respeito do formato, Isabelle Nières-Chevrel explica que «les petits formats sont les supports de l'intimité, les grands formats ceux du spectaculaire ou de l'abondance» (Nières-Chevrel, 2009 : 121).

gráficas, intervindo no próprio formato dos livros, como permite centralizar as personagens, representadas em diferentes ações, contribuindo para um acréscimo da informação e o grau de cooperação interpretativa por parte do leitor.

Por sua vez, o reduzido número de páginas¹³² revela-se ao serviço de um texto económico (nos casos em que ele aparece), favorecendo a extensão das imagens para além das suas margens de corte, e ampliando, assim, o grau de complementaridade da relação verbo-icónica.

Mas estes livros também apresentam outras características externas do domínio do peritexto editorial que, por nem sempre resultarem da responsabilidade do editor/*designer*, senão da do ilustrador, desempenham importantes funções ao nível da orientação da leitura e/ou do leitor.

3.2. Da componente peritextual

Pouco se tem escrito sobre a componente peritextual do álbum, que, à diferença do romance ou do próprio conto ilustrado, mantém nele um papel capital, excedendo a mera função decorativa e atuando decisivamente na construção de sentidos da obra. Neste tipo de publicação, as componentes que envolvem as páginas onde o relato se desenvolve nem sempre dependem do editor, resultando, com assiduidade, da responsabilidade do ilustrador, logrando evidenciar, por isso, importantes pistas de leitura. Espécie de soleiras (Genette, 1982) com múltiplas funcionalidades, capas, contracapas, guardas ou páginas de rosto constituem, pois, elementos semanticamente férteis que informam, interpelam o leitor e o orientam para o interior do livro, exigindo a sua consideração como parte integrante de um conjunto coerente. Como enfatiza, aliás, José António Gomes,

a leitura global de uma obra – e em especial de uma obra como o *picture story book* – quedar-se-á, pois, sempre lacunar, caso sejam ignorados todos os elementos da periferia do texto cuja observação e entendimento constitui factor essencial da apropriação do livro pelo leitor infantil (Gomes, 2009: 78).

¹³² Situado entre as 30 e as 42 páginas, sendo ainda que, no caso da narrativa dúplice *Sebastião*, o álbum apresenta um número total de 68 páginas.

Alvo de um tratamento particular, cada vez mais complexo, estes elementos físicos/externos merecem, como já se referiu, uma leitura atenta das suas potencialidades e da sua articulação, pelo diálogo que estabelecem com os textos e pelo jogo que promovem junto do leitor, colaborando na construção de um género específico e único.

Capas e títulos

Porta de acesso à história e lugar do primeiro contacto com a intriga, a capa do álbum constitui um dos espaços privilegiados para a celebração do pacto de leitura. Mais do que uma ficha de identificação do livro, onde constam o título, o nome do(s) autor(es) e a casa editorial responsável, a capa representa, desde logo, uma síntese do álbum, onde um texto e uma ilustração – nem sempre consonantes – se cruzam, formando um universo indissociável e iniciando a criação na leitura global ou articulada na qual assenta o género.

Nos álbuns de MB, as capas também ostentam, no seu conjunto, além da referência à autora/ilustradora e à editora, uma relação simétrica ou complementar entre o título e uma ilustração alusiva à história, instigando a curiosidade e a reflexão do leitor sobre o seu conteúdo.

Elemento imprescindível da obra e da essência do texto, cuja força ilocutória compromete a sua escolha ou rejeição por parte do seu público, **o título** ocupa sempre uma posição estratégica na capa, funcionando como uma espécie de moldura (Reis & Lopes, 2011) entre o mundo ficcional representado e o mundo real em que se encontra o leitor, desempenhando funções de elevado relevo semântico. Resultando a sua escolha de um cuidado especial por parte do autor (por frequente interferência do editor ou de um *designer*, é certo), com o intuito de fomentar o questionamento e a criação de hipóteses interpretativas por parte dos seus recetores acerca do conteúdo do texto, o título pode contribuir com o fornecimento de dados atinentes às personagens, ao enredo, ao tom, ao tema ou ao género da publicação, bem como ao seu público-alvo¹³³.

Em estreita afinidade com a narrativa, conferindo destaque a uma das suas categorias, são as personagens principais as que com maior frequência surgem

¹³³ Sobre a componente peritextual do álbum, *vide* Ramos (2010c).

convocadas nos títulos de MB.

A leitura dos referidos álbuns também permite, com base na investigação realizada por Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), o reconhecimento de uma variedade de títulos, a começar, justamente, pelos **nominais**. Possuindo como núcleo um substantivo comum ou próprio, acompanhado ou não de um determinante, estes servem, fundamentalmente, e como o documentam os títulos *O dinossauro*, *Sebastião* ou *Bernardino*, para designar os protagonistas, favorecendo a sua identificação ou, pelo menos, a formulação de hipóteses de partida acerca, por exemplo, da focalização.

Outro exemplo de título define-se pela combinação de um nome e de um epíteto, seja num título de tipo **adjetival**, como em *Tobias fantasma*, que caracteriza a personagem ao mesmo tempo que aponta para o género da publicação (universo fantástico), aproximando-se e ativando o imaginário infantil; seja num título **preposicional**, como em *Tobias às fatias*, um título um tanto enigmático, uma vez que o sintagma pós-nominal não se refere a um estado físico da personagem, jogando, antes, com o formato da publicação e as potencialidades manipulativas do leitor.

O nome do protagonista pode, igualmente, integrar um título **composto**, sugerindo a presença de mais do que uma personagem ou de outros agentes/elementos na ação, tal como o exemplificam os títulos *Bublina e as cores*, *Tobias e o leão* e *Tobias, os 7 anões e etc.* – que por via da referência intertextual ao conto imortalizado pelos Irmãos Grimm aguça a curiosidade leitora face ao universo de personagens ali ficcionadas – ou, ainda, *Tobias e as máquinas de Leonardo*, que sugere indícios sobre a continuação da aventura vivida pelo pequeno herói e Leonardo da Vinci.

Em outras ocasiões, o nome do protagonista surge combinado com uma locução adverbial de lugar, no caso dos títulos que designamos de **adverbiais**, ou, mais especificamente, de **topográficos**, como em *Tobias do lado de lá do arco-íris*. Um título um tanto desconcertante, na medida em que pouco acrescenta quanto ao conteúdo da história, senão de modo implícito, trazendo-nos à memória a célebre canção de E.Y. Harburg e Harold Arlen, e, espontaneamente, do conto de L. Frank Baum, *O maravilhoso feiticeiro de Oz*, que retratam as esperanças e os sonhos infantis sobre um mundo idílico e ideal – eixo ideotemático transversal à obra de MB, sublinhe-se.

Outro tipo de título inventariável no conjunto de álbuns em estudo denominar-se-á de **oracional** ou **narrativo**, sendo este aquele que melhor sintetiza a essência da intriga. Qualquer tipo de título deverá, *a priori*, mostrar-se capaz de cumprir, em maior

ou menor grau, esta última função (principalmente se pensarmos nos nominativos), porém, aqueles que acabamos de classificar serão, eventualmente, mais informativos. Para tal, contribuem ora a presença de um verbo, em torno do qual se estrutura um conjunto linguístico ou um enunciado de sentido, como em *Este é o Tobias*, título inaugural da série homônima que apresenta ao leitor o seu herói, ora de uma frase nominal, como em *O livro do Pedro (Maria dos 7 aos 8)*, que não aponta diretamente para o protagonista, senão para um objeto, um atributo ou uma propriedade da personagem, apenas referenciada entre parênteses e, logo, em segundo plano, no subtítulo, por sua vez de tipo adverbial (ou **cronológico**, se quisermos ser mais específicos, uma vez que enuncia um marco temporal).

Este tipo de título oracional/narrativo, pode, igualmente, formular-se a partir da expressão hipercodificada “Era uma vez”, como em *Era uma vez a Bublina*, que, além de romper com o mundo quotidiano e introduzir o leitor no pacto da ficcionalidade, apresenta a personagem, constituindo simultaneamente uma orientação de leitura com incidências semântico-pragmáticas, esboçando possíveis determinações de género (alusão ao conto tradicional) e de estrutura narrativa.

No caso d’*O meu Avô*, o título não só apresenta a personagem central da história, como o próprio determinante possessivo fornece indicações acerca do modo enunciativo da diegese, facilmente identificável com a voz infantil, e, portanto, desviante da do protagonista da obra (e foco da própria capa), como a sua leitura permite confirmar.

O mesmo se concluiria do título *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*», se a enunciação discursiva não se efetuasse na terceira pessoa¹³⁴. Embora construída a partir de uma frase exclamativa colocada na voz do pequeno herói – e para cuja focalização também concorreria a própria imagem que a acompanha –, podendo gerar a dúvida quanto ao modo narrativo, a escolha deste título reside, essencialmente, no propósito do volume. De cunho metafictional, é, pois, numa relação – estabelecida pelo próprio narrador – entre o processo de criação da personagem (ou do livro, mais concretamente) e o modo como a autora o dá a conhecer ao leitor que este título se estrutura. Elegendo, no ato da criação, «um modo de olhar, de operar e de dizer a

¹³⁴ Sem querer, neste ponto, alargar-nos sobre os dois níveis diegéticos que suportam a narrativa em referência, reservando a sua leitura para um momento posterior, referimo-nos, fundamentalmente, nessa condição, à narrativa central (ou de primeiro nível), contada por um narrador externo/heterodiegético.

personagem», MB oferece, com efeito, «uma reflexão teórica e consciente» (Camargo, 2008) sobre a construção do herói e da obra. Também a sugestão do tema só ganha maior clareza numa leitura articulada do título e da ilustração, uma vez que é esta última a que maior número de informações fornece relativamente ao enredo.

Relação título-ilustração

Com efeito, o título não é o único – nem o principal – elemento (para)textual a atuar no processo de compreensão prévia à leitura do texto. Na verdade, se a capa de um álbum pode prescindir do título¹³⁵, ela terá sempre, imperiosamente, de ostentar uma ilustração, quer se repita do interior do livro, quer não. Em todo o caso, trata-se de uma imagem alusiva às personagens e/ou a um momento-chave da diegese, com fortes implicações semânticas e passível, na sua relação com o título, de antecipar o enredo, pelo fornecimento de informações idênticas, complementares ou, até, discordantes/irónicas. Destaque-se o título *Tobias fantasma*, cujo epíteto, além da eventual alusão ao género maravilhoso/tradicional pelo recurso à personagem fantasmagórica, poderia sugerir um carácter atemorizador ou intrigante da história, ideia que a própria ilustração da capa vem contradizer ou, pelo menos, amenizar, mostrando o protagonista numa postura jovial e simbolicamente aliada ao comportamento infantil, promovendo o humor.

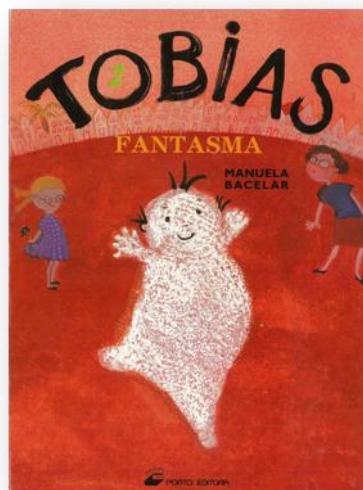


Figura 4 – Capa de *Tobias fantasma*

¹³⁵ Recorde-se, a título de exemplo, o caso de *Um dia na praia* (2008), de Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina).

Em outros lugares, a ilustração da capa pode simplesmente repetir a ideia traduzida pelo título, como é o caso d'*O dinossauro*, em que ambos os elementos redundam e cuja combinação não resulta de uma opção favorável, uma vez que não cede espaço a inferências, frustrando expectativas previamente concebidas. Tal como o título, a escolha da ilustração da capa tende a refletir a ideia do criador sobre o episódio mais atraente ou dramático da história, sendo de esperar que não seja revelado, neste peritexto introdutório, a totalidade do enredo¹³⁶.

Os projetos que oferecem uma relação completar serão mais sugestivos, na medida em que promovem a ambiguidade e o questionamento, ampliando as possibilidades de leitura, confirmadas ou não posteriormente. É este o tipo de relação predominante nas capas dos álbuns de MB, onde a imagem reforça a mensagem sugerida pelo título, complementando-o e alargando os seus sentidos, mediante, por exemplo, a antecipação de parte do cenário onde decorre a ação (e.g., *Bernardino*) ou da própria caracterização física das personagens (e.g., *Este é o Tobias*). Veja-se, a comprová-lo, o caso de *Era uma vez a Bublina*¹³⁷, cujo antropónimo não permite, por si só, o reconhecimento da sua natureza e, muito menos, a analogia com uma pequena bruxa epónima.

É, pois, de uma necessária articulação do título com a imagem que resulta a identificação da personagem, para a qual contribuirão, ainda, indubitavelmente, a sua posição e o seu olhar em direção ao leitor. Como sublinhara, já, Jesús Díaz Armas, «La mirada hacia el espectador, en la cubierta, se ha convertido en lugar común en muchos libros para niños: es una forma de presentar al protagonista y puede indicar simplemente focalización sobre el personaje (Díaz Armas, 2006: 35)¹³⁸».

Mas é, justamente, esse aceno ao leitor – ou a sua carência – que acentua a dúvida semeada no cenário marinho que, desde logo, se apresenta na “primeira” capa de *Sebastião*, e que dificulta o reconhecimento da personagem central. A quem se referirá

¹³⁶ É interessante notar que, na edição francesa do álbum, o dinossauro só é parcialmente mostrado na capa, sendo apenas revelado na sua articulação com a contracapa. Criando um efeito metonímico, com implicações no próprio virar de página, esta será uma proposta eventualmente mais sugestiva.

¹³⁷ Informe-se que a escolha da criadora se deve a uma homenagem a uma amiga praguense, cujo sentido do epíteto, em checo, se reporta a uma borbulha, uma bola, ou uma bolha de sabão (Bacelar, *s.d.*).

¹³⁸ Além de outras várias funcionalidades, lembre-se que as estratégias (diretas ou indiretas) de apelo ao leitor estão fortemente relacionadas com o contrato de leitura. Vide Williams (1999) e Díaz Armas (2006; 2008).

esta história, afinal: ao grande peixe colorido, que ocupa maior espaço no centro desta página, ou ao bebê que no seu dorso se sustém, e que logo se ausenta (ou se transfigura) na página de rosto?

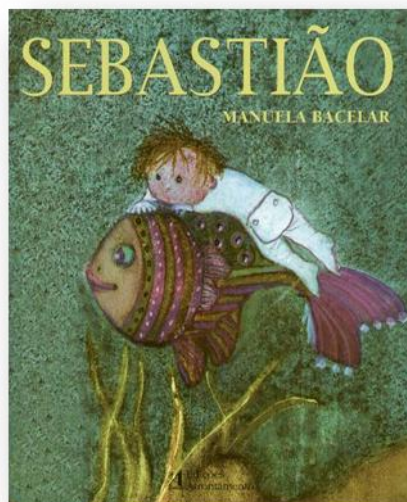


Figura 5 – Capa 1 de *Sebastião*

À ambiguidade que a presença de dois elementos na capa instaura soma-se a sua posição lateral e a orientação dos seus olhares à esquerda (ou mesmo ausente, no caso do bebê), como se ambas as figuras emergissem do interior do livro – ou, quiçá, se dirigissem para o seu outro lado –, inibindo, deste modo, a focalização. Competirá ao leitor o cotejo e a recriação sequencial das primeiras páginas do livro, se quiser esclarecer essa dúvida, preencher todas as elipses ou os espaços vazios que emanam do silenciamento da palavra (Pinheiro, 2010).

A ilustração da capa d'*O livro do Pedro* revela-se ainda mais ambígua/polissêmica na sua relação com o título, na medida em que dispensa pormenores sobre o enredo e as personagens, fornecendo indícios relativos ao tema da publicação. Com efeito, o único coração ali representado, para além de participar numa estratégia de simplicidade do desenho, retrata, de forma clara e simbólica, o eixo temático central, possibilitando a antevisão de uma história de amor feliz. Ao contrário daquilo a que nos tem acostumado a autora, neste volume não é a personagem principal da narrativa que empresta o nome à publicação, já que o título que a encabeça enuncia a referência a um outro livro, sendo unicamente o subtítulo o que permite identificar a protagonista, representada num espaço temporal específico (Rodrigues, 2010b).

A identificação de Maria só será, prévia e efetivamente, confirmável no confronto com a capa posterior, na qual figura uma menina, toda vestida de vermelho, sugerindo que se trate da mesma personagem invocada no subtítulo, também pelo lugar de destaque que ocupa nas guardas do álbum. Estampadas num mesmo papel de fundo de tipo reciclado, ambos os elementos periféricos configuram um efeito de espelhamento entre as suas imagens¹³⁹, como se uma buscasse sugerir a resposta aos enigmas levantados pela outra.

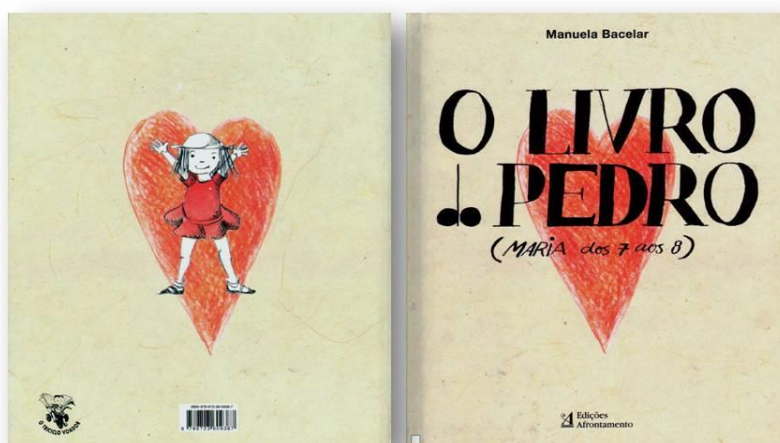


Figura 6 – Capa e contracapa d’*O livro do Pedro*

Jogo capa/contracapa

Importa destacar, ainda, o relevo da contracapa e o jogo que estabelece com a capa. Componentes do peritexto editorial, esta última associa-se, habitualmente, à autoria do ilustrador, reservando-se a contracapa, enquanto objeto de estratégia de *marketing*, para a responsabilidade do editor. Uma condição, à partida, limitativa do seu dialogismo, mas que o álbum consegue superar, especialmente nos casos em que é concedida, aos seus criadores, a liberdade de apropriação de ambos os elementos.

De um modo geral, e à eventual exceção das coleções “Tobias” e “Bublina”, originadas com base num formato editorial pré-estabelecido, a conceção gráfica dos álbuns de MB também resultou do trabalho e/ou da inventividade da artista plástica. E

¹³⁹ Sublinhe-se que a opção ilustrativa para a capa d’*O livro do Pedro* nasceu da própria autora, em resistência a uma imagem do miolo, antes sugerida pelo editor.

se, nos casos das séries, o formato individualiza a composição da capa e da contracapa, compondo-se, esta última, de uma mancha de texto (com um resumo do livro e/ou os títulos da coleção) e de uma pequena imagem autónoma, com eventuais implicações lúdico-semânticas; no caso dos álbuns singulares, a contracapa prolonga a imagem da capa, constituindo com ela uma página dupla ilustrada com unidade visual e de sentido. Em *O dinossauro* e *O meu avô*, por exemplo, as imagens das capas surgem emolduradas em pequenos quadros sobre uns fundos coloridos/padronizados, que estabelecem a ligação com a contracapa, através da recuperação de texturas-chave – como a do dinossauro e a da compota –, convertidas em estratégias gráficas semanticamente férteis. O jogo capa/contracapa resulta, aqui, num convite à leitura, despertando sensações e suscitando expectativas nos seus potenciais recetores.

Em outros lugares, este conjunto peritextual funciona como um resumo da intriga. No álbum *Bernardino*, capa e contracapa oferecem uma visão panorâmica e relativamente completa do cenário, mostrando personagens e acontecimentos relevantes da ação, numa espécie de *patchwork* de imagens do miolo, cujo sentido o leitor poderá recriar uma vez completada a leitura.

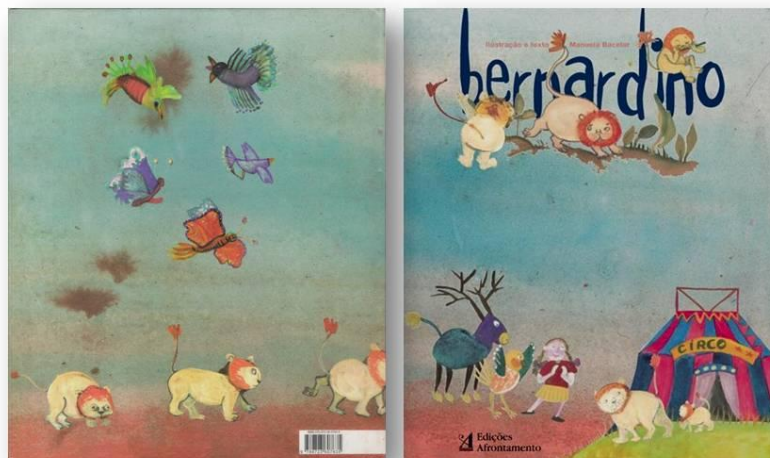


Figura 7 – Capa e contracapa de *Bernardino*

É obrigatória a referência à especial configuração gráfica do álbum *Sebastião*, cuja natureza dúplice envolve «a própria disposição dual da capa e da contracapa – que é, afinal, também, capa... –» (Silva, 2010: 69), confirmando-se a ocorrência de dois

inícios e, nesta medida, de duas capas, na reiteração de elementos peritextuais como o título, o nome da autora/ilustradora ou mesmo a identificação da editora¹⁴⁰. A própria distância de registos plásticos/visuais que se interpõe entre uma capa e a outra¹⁴¹ baliza a presença de duas narrativas, embora a repetição pictórica do peixe e do menino-herói aduza a ocorrência de duas aventuras vividas pelas mesmas personagens.

Fruto do universo singular do álbum, o projeto gráfico de *Sebastião* colabora na leitura simbólica da publicação. Do mesmo modo que explora as potencialidades dinâmicas do livro, esta narrativa de carácter dúplice acumula a singularidade de funcionar como o móbil de encadeamento não só da leitura, como também do da própria diegese, favorecendo «o cruzamento livre, imediato e profundamente dinâmico (não é difícil darmos por nós a “dar voltas” ao livro!) [...] dos espaços real e onírico» (Silva, 2011) representados. A inversão das capas, ou a sua correspondência ilógica, diante dos registos plásticos de cada uma das narrativas visuais do volume, parece dialogar com o desígnio da obra, um mote caro à criadora, associado à rutura da rigidez do real e à criação de mundos possíveis, a tocar o paradigma do “mundo às avessas” que, tantas vezes, estrutura o imaginário infantil¹⁴².

Sublinhe-se, além disso, que ambos os elementos peritextuais em epígrafe poderão não apenas relacionar-se entre si, mas, igualmente, com a própria arquitetura da obra, especialmente no caso de estruturas circulares. É, exatamente, o que demonstram as “capas” do álbum *Sebastião* que, ductilmente sintonizadas com o mote da obra, também deixarão implícita a viagem fantasiosa, “de ida e regresso”, do pequeno protagonista. Além disso, a própria orientação gráfico-espacial das personagens (em sentido contrário ao do percurso tradicional de leitura), na capa da primeira narrativa, relacionar-se-á com o conceito da publicação e o carácter dual da narrativa, convidando ao “virar do livro” e a uma leitura continuada.

Outro aspeto a ter em conta na leitura deste universo periférico do álbum prende-

¹⁴⁰ Destaque-se, ainda, o detalhe da lombada, que se divide cromaticamente com os fundos de ambas as capas.

¹⁴¹ A primeira capa, profusamente ilustrada e multicolorida, assenta no recurso à aguarela; a segunda apoia-se num desenho mais simples e linear, a preto e branco, realizado a tinta-da-china, numa linha próxima do esboço, incluindo apenas, num canto da página, uma pequena e contrastante mancha de cor, em aguarela.

¹⁴² A propósito do tópico do “mundo às avessas” na obra de MB, leia-se o ponto 5.3. do capítulo 5 da parte II.

se com a sua organização gráfica (e tipográfica) e a forma como surgem dispostas, na capa e contracapa, as suas componentes verbais e visuais. Como comprovam algumas das composições que temos vindo a comentar ao longo deste ponto, o *layout* da capa oferece um espaço privilegiado de experimentação estética, encorajando o uso variado de cores, fontes, tamanhos e configurações para o título da publicação, enquanto elemento suscetível de orientar a leitura. Justifica-se, a título exemplificativo, a observação das capas do álbum *Sebastião*, cuja alteração da cor do fundo (do multicolorido, na primeira narrativa, para o bege, na seguinte) implica a variação cromática dos caracteres usados nos créditos bibliográficos, adaptando-se aos tons da ilustração da página e concorrendo para uma certa homogeneidade visual e um equilíbrio cromático.

Outro exemplo relevante é a coleção “Tobias”, cujos títulos não só repetem, num corpo de tamanho considerável, o nome do protagonista, conferindo-lhe o devido destaque, como o mostram grafado em grandes pinceladas, em analogia óbvia com o momento da criação ficcional do pequeno herói. Ainda na referida coleção, merece especial destaque o diálogo intertextual sugerido na capa de *Tobias e as máquinas de Leonardo*, que, em jeito de piscadela de olho ao leitor, e ativando a sua enciclopédia pessoal (ou a do mediador adulto), recria, numa espécie de icono-texto, a escrita reversa do sábio renascentista.

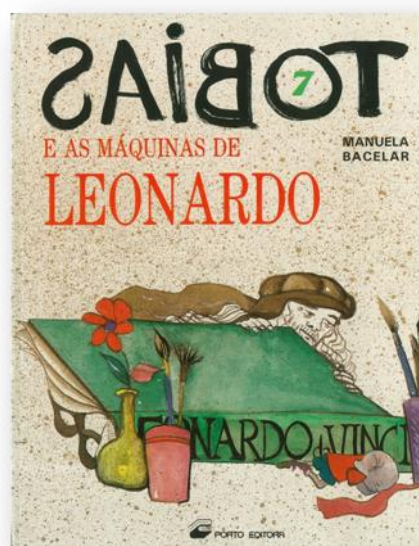


Figura 8 – Capa de *Tobias e as máquinas de Leonardo*

Já, em *Bernardino*, o título, grafado num tipo de letra manuscrita, surge combinado com a figuração reiterada do pequeno felino que lhe empresta o nome,

potenciando o destaque da personagem e facilitando a sua identificação por parte do leitor mais novo.

Conquanto a tímida, e ainda exígua, atenção crítica de que vem sendo alvo, a disposição gráfica do título pode, pois, colaborar no fornecimento de dados variados, relativamente à personagem, ao tema e ao tom da publicação, a alusões intertextuais e ao próprio tipo de relação transtextual, revestindo-se de uma particular importância no apoio à decodificação da mensagem.

Com alguma assiduidade no *corpus*, designadamente em *O dinossauro* e *O meu Avô*, as ilustrações das capas, sejam originais ou repetidas de alguma imagem do miolo, aparecem emolduradas. Um facto que pode, no entender de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), gerar um sentido de afastamento, acentuando, ao lado do título e do nome do autor, a existência do livro enquanto artefacto¹⁴³.

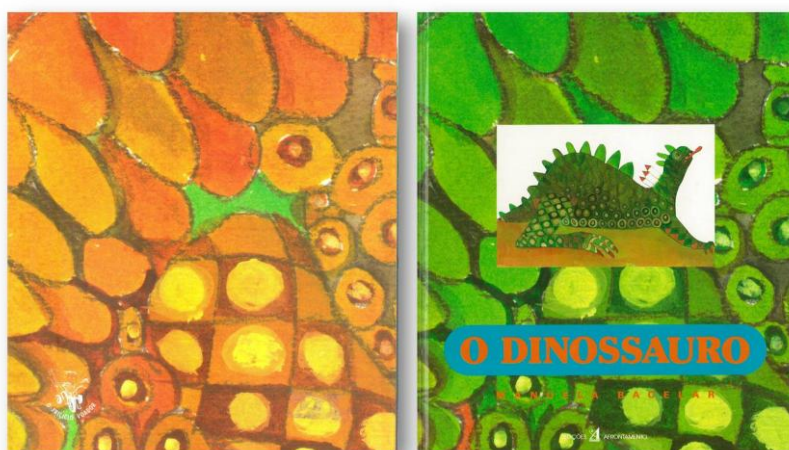


Figura 9 – Capa e contracapa d' *O dinossauro*

Embora responda, muitas vezes, a necessidades ou exigências dos seus criadores, dependendo, por exemplo, da ambiência que pretendam criar, o recurso à moldura para a limitação das imagens da capa fá-las parecer mais arrumadas, menos dinâmicas, desvirtuando, de certo modo, o álbum de uma das suas potencialidades¹⁴⁴.

¹⁴³ Cf. «Framing creates a sense of detachment, and together with the title and the author's name on the cover, it emphasizes the existence of the book as an artifact» (Nikolajeva & Scott, 2001: 247).

¹⁴⁴ No entender de Perry Nodelman, «after the cover, we might begin to notice more specific qualities of pictures as a whole. To begin with, a frame around a picture makes it seem tidier, less energetic. Cartoons in picture books usually focus on physical action and rarely have frames, unless they

Na maioria dos livros em análise, contudo, as ilustrações conquistam espaço na altura e na largura das capas, e ultrapassam os seus limites, convidando à imaginação daquilo que não é mostrado, ou desafiando, tão simplesmente, o virar de página (*e.g. Sebastião*).

Guardas

Diante da indispensabilidade da capa (e da contracapa), da qual asseguram, tanto do ponto de vista físico como semântico, a sua coerência com o miolo, emergem as guardas ou as «sentinelas do livro»¹⁴⁵, com a tríplice missão de decorar, proteger e unir ambas as partes que o constituem. Possivelmente porque a sua primeira função é material, as guardas eram consideradas acessórias e inócuas quanto à mensagem textual. No entanto, o seu papel, bem mais subtil do que parece, não tem passado despercebido aos olhos dos criadores, especialmente no *picturebook*, onde, cada vez mais, se revestem de uma importância estruturante na construção da significação e da narratividade.

Espécie de entrada ou vestíbulo¹⁴⁶ multifuncional, pautado por uma necessária homogeneidade cromática, que predispõe o leitor para um determinado estado de espírito, as guardas (iniciais) do álbum cimentam, numa dupla aceção, o ensejo da abertura: a abertura do objeto em três dimensões e a abertura do próprio relato (Van der Linden, 2007; Nières-Chevrel, 2009). Excedendo as suas funcionalidades básicas para encorajar a realização de inferências dos sentidos do texto, estes peritextos iniciais e finais retomam, não raro, como motivo pictórico, um elemento alusivo à história, logrando múltiplas combinações. Daí que a sua leitura imponha, logo à partida, duas evidências: por um lado, a possibilidade de surgirem ou não ilustrados e, por outro, a de variarem/diferirem entre si (Sipe & McGuire, 2006).

Se, em alguns casos, as obras assinadas por MB se caracterizam pela presença de guardas monocromáticas, invariáveis e essencialmente neutras, como em *O dinossauro*

are in a strip format that requires different pictures on the same page to be separated from each other. Furthermore, looking at events through strictly defined boundaries implies detachment and objectivity, for the world we see through a frame is separate from our own world, marked off for us to look at» (Nodelman, 1990: 50).

¹⁴⁵ In <http://planeta-tangerina.blogspot.com/2008/02/guardas-olhem-para-elas.html>.

¹⁴⁶ Em analogia com a expressão atribuída por Gérard Genette (1982) a estas componentes peritextuais: *seuils*. Vide, ainda, Sipe & McGuire (2006) e Ramos (2011a).

e *O meu Avô* – embora do contraste cromático com as suas capas emane a sugestão de uma pausa, a criação de um *suspense*, como se do “abrir e fechar das cortinas” se tratasse –, em outros lugares, elas recriam motivos ou elementos-chave da narrativa, direcionando a leitura para caminhos específicos de interpretação.

As guardas iniciais e finais de *Sebastião* constroem-se com base em ondulantes e generosas pinceladas horizontais, pontuadas por uma gama de tons suaves, numa profusão de beges, verdes e azuis, cuja escolha do motivo – evocador de um espaço natural, silente e ilusório – não é gratuita. Lembrando uma espécie de papel de parede (ou de têxtil impresso)¹⁴⁷, este conjunto de guardas resgata do cenário que sustenta a ação o fundo aquático onde se move o menino-protagonista, no interior de uma das narrativas que compõem o volume, inspirando o horizonte imaginativo, o universo de evasão da criança, num estado fantasioso e quase metamorfósico, motivado pelo elemento *mar*.

Por sua vez, as guardas d’*O livro do Pedro* caracterizam-se pela repetição sequenciada da menina-protagonista que, em vez de se imobilizar numa postura fixa, como é mais comum neste tipo de guardas (Le Bouar, 2000), se mostra *sous toutes ses coutures*. Maria transmuda-se, em verdadeira pantomima, numa multiplicidade de posturas, aleatoriamente ligadas ao comportamento infantil e que nenhum fio narrativo motiva: ora a brincar, ora a dançar, ora a ler, ora a sonhar... Uma mostra de piruetas gratuitas, que, em outros espaços, contribuiria para atenuar o caráter dramático de certos acontecimentos ficcionados, mas que, aqui, concorre para a expressão do ambiente harmonioso e feliz no qual cresceu a menina, retratando emoções e estados de espírito. O próprio jogo cromático entre o vermelho do vestido de Maria em contraste com um desenho de contorno, (quase) experimental, a preto e branco, sobre o fundo praticamente despido de cor duplicado da capa, reveste-se de uma importante funcionalidade semântica, colocando em destaque a personagem enquanto símbolo do amor¹⁴⁸ e *leitmotiv* da diegese.

¹⁴⁷ Como informa Françoise Le Bouar, «les pages de garde à effet de matière reprennent là de façon surprenante et spontanément, la tradition de trompe-l'oeil des papiers peints, lorsqu'ils imitaient des cuirs, des tissus, ou des éléments d'architecture» (Le Bouar, 2000 : 104).

¹⁴⁸ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «o vermelho, cor de fogo e de sangue» é «universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho. [...] É a cor da união» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 686-687).

Figura 10 – Guardas d’*O livro do Pedro*

Sem variação entre si, nem ao longo da coleção, à exceção da cor de fundo que distingue cada número, as guardas dos títulos da coleção “Tobias” não só divertem o leitor pela dimensão lúdica dos seus motivos, como apontam hipóteses de leitura da obra, pela recuperação visual de uma diversidade de personagens, objetos e outros símbolos icónicos, facilmente reconhecíveis no conjunto dos livros. O mesmo acontece com os volumes da série “Bublina” que, embora pautados pela repetição de motivos comuns às histórias, para sugerir a existência e a formulação de interpretações acerca de episódios subsequentes, também lembram as páginas de um caderno de esboços¹⁴⁹, como forma de aproximar a criança-leitora do processo de criação – o eixo motor da série “Tobias”.

Em contraste com as restantes publicações do *corpus*, as guardas do álbum *Bernardino* variam entre si através do recurso a um paralelismo cromático que enfatiza a passagem do tempo. Assente na dicotomia dia/noite, que, em sentido mais lato, também simboliza a abertura e o encerramento da narrativa (e da leitura), a duplicação da ação em dois espaços temporais distintos também se revela uma opção semanticamente fértil, fazendo eco do mote da obra ou, mais precipuamente, da solidão do protagonista – e da sua constância ao longo da diegese –, bem como da importância da música na sua vida. Uma espécie de síntese da narrativa ou da interpretação que

¹⁴⁹ Atente-se nos contornos nem sempre definidos, na presença de anotações pessoais, ou mesmo, no caso das guardas da coleção “Bublina”, na própria ausência de cor.

propõe (e que o próprio plano/enquadramento visual do cenário também reforça); um possível sentido de leitura para o final provisório ou aberto desta história.



Figura 11 – Guardas iniciais e finais de *Bernardino*

Anterosto e frontispício

Prolongamento (ou duplicação) da capa, o frontispício consiste, substancialmente, numa página identificatória do livro, onde se reiteram o título, os nomes do autor/ilustrador e do editor, acompanhados (ou não) de uma imagem, regra geral reduzida e emoldurada, de algum detalhe da ilustração interna. Conquanto assente em convenções, sobretudo, de ordem editorial, este elemento paratextual revela-se, no álbum, igualmente capaz de orientar a leitura ou induzir uma interpretação.

Também a este nível a obra de MB comprova versatilidade, confrontando o leitor com diferentes tipos de folhas de rosto. Se, em alguns casos, estas páginas se cingem a repetir as capas dos livros (*e.g.*, *O livro do Pedro* ou *Bernardino*), oferecendo, contudo, elementos plásticos e gráficos que asseguram a sua ligação com a página que imediatamente a precede (o anterosto, onde também se inscreve a ficha técnica), colaborando na construção de uma dupla página com unidade visual, em outros podem conter informações que possibilitem interpretações mais amplas, confirmando ou não hipóteses previamente formuladas.

No álbum *Sebastião*, ambas narrativas que o enformam ostentam uma imagem nos seus respetivos frontispícios, sendo que apenas um deles repete uma ilustração do miolo. Naquela que teremos como a primeira narrativa (considerando a presença única do código de barras na seguinte), a página de rosto, apoiada num registo distinto do da capa, substitui a presença do menino-herói pelo seu atributo – uma caneca, que esconde

em si um líquido azul, e atrás da qual se consegue entrever a cauda e a cabeça de um peixe. Um conjunto de elementos visuais que favorece a criação de expectativas quanto ao enredo, suscitando interrogações, por exemplo, relativamente à figura central. Além disso, a ilustração desta página também parece funcionar como uma narrativa preliminar ou um “pré-relato”, mostrando o peixe fora da caneca e com um olhar inclinado na sua direção (ou, talvez, na do próprio leitor), como se lhe desse a entender que se tinha escapado dela, ou, até, insinuasse o motor da intriga, antecipando o enredo.

Noutros casos ainda, o anterrosto e/ou o frontispício podem constituir espaços privilegiados para iniciar a narrativa. É este, justamente, o caso dos dois primeiros títulos publicados sob a chancela da Afrontamento, *O dinossauro* e *O meu Avô*, em que estas antecâmaras cedem espaço aos seus respetivos *incipits*¹⁵⁰, numa simbiose que rompe com as dicotomias realidade/ficção, enunciação/enunciado.

Em *O dinossauro*, esta dupla página introdutória oferece uma ilustração mais sugestiva do que a capa. Partindo de uma composição curva que se estende do anterrosto à página de rosto, imprimindo movimento e ritmo visual, centra-se, agora, no dorso do animal enunciado no título ou naquilo que, tal como o texto indica, aparenta tratar-se de um monte, onde figura um pequeno aglomerado de casas: «Em frente à minha janela, há um monte com árvores e algumas janelas». Um breve texto de apresentação ou uma primeira descrição do espaço que, na presença de um título alegórico, ampliaria o horizonte de expectativas do leitor. Não obstante, a combinação verbo-icónica escolhida para esta dupla página não exonera totalmente a formulação de interpretações, uma vez que apenas apresenta parte da criatura em epígrafe e que esta não volta a ser convocada textualmente antes de se virarem algumas páginas, suscitando interrogação face às hipóteses inicialmente desenvolvidas.

Também em *O meu Avô* o leitor é confrontado com uma página dupla ilustrada, mas onde o elemento gráfico central e a mancha vocabular se oferecem no anterrosto. No lado esquerdo da página, apresenta-se o idoso-protagonista, cujo significado especial o *incipit* audivelmente ecoa nas palavras: «Este é o meu Avô». Um sentido de

¹⁵⁰ É de ressaltar, contudo, que, no caso de algumas traduções dos títulos mencionados (nomeadamente em França, nas Edições Limaille), este paratexto introdutório é corrompido, destituindo-se dessa mesma função narrativa.

leitura reforçado no prolongamento da imagem – em particular da linha de terra, que delimita o espaço e conduz a ação –, para a página de rosto, onde figura um morango. Símbolo do afeto e do amor, este fruto, aparentemente inócuo, poderá representar o sentimento que une avô e neto, e ao qual a sua «presença protagonista, primeiro no triângulo da capa (avô-morango-neto), e, agora, na página do lado direito, não parece ficar alheia» (Carvalho, 2008: 71), constituindo um agente determinante para a apreensão da intriga.



Figura 12 – Anterosto d’*O meu Avô*

De carácter mais sóbrio e contido, salientam-se, ainda, as folhas de rosto dos volumes das coleções “Tobias” e “Bublina”, que recuperam um fragmento da ilustração do miolo, reforçando a coesão visual/gráfica da publicação, criando expectativas e antecipando a leitura. No caso dos primeiros, a página que acolhe, habitualmente, a ficha técnica (noutros casos reservada para a última página do livro) revela, ainda, poder ser aproveitada para a introdução de outros paratextos ou filactérios úteis à compreensão global da obra. Destaque-se, entre outros, o caso de *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*», cuja página de rosto inclui a representação pictórica da ilustradora-narradora que, através de um balão de fala, se dirige ao leitor para lhe explicar o propósito do volume, auxiliando-o na compreensão e na construção de sentidos da história. Dotada de uma função narrativa, esta solução plástica, comparável a um “prefácio”, aproxima-se do registo fílmico, operando uma espécie de “pré-relato” ou “pré-genérico” (Van der Linden, 2007) tão apreciados no cinema, e instituindo, desde logo, um pacto de leitura.



Figura 13 – Anterosto e frontispício de *Tobias* «O que eu passei para chegar aqui!»

3.3. A série “Tobias”: unidade e diversidade

Com um fito não apenas estético como também comercial (e extraliterário), as séries e as sequências narrativas caracterizam-se, fundamentalmente, por girarem em torno de uma mesma personagem; um elo, entre outros elementos¹⁵¹, comumente reforçado pelo título. São esses os casos das duas coleções de álbuns assinadas por MB, as já mencionadas “Tobias” e “Bublina”, e cuja densidade estrutural, no caso da primeira, justifica o seu destaque neste espaço.

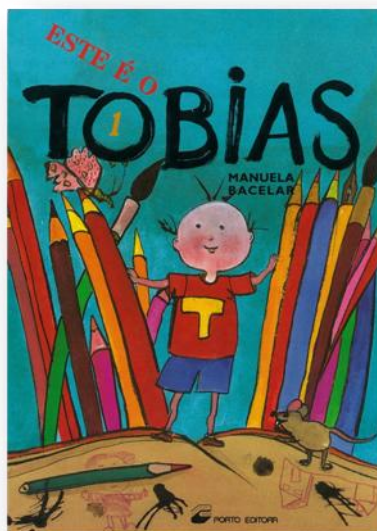
No álbum, onde o espaço e o tempo são circunscritos, e não raras vezes condensados num único episódio, as formas seriadas são, em detrimento das sequências, as que maior sucesso têm no sustento de uma continuidade narrativa, visto possibilitarem uma infinidade de acontecimentos ou aventuras. Ao contrário da sequência, e apesar de nela subsistirem «elementos de continuidade e redundância entre as várias narrativas que a constituem» (Reis & Lopes, 2011: 378), a série encerra em cada título uma história autónoma, sem pressupor uma relação organizacional entre os diversos volumes, nem implicar, por isso, uma ordem de leitura.

¹⁵¹ Na série romanesca, poderão servir de laços entre os diversos romances, tanto as personagens, como os espaços, o tempo histórico, entre outras características (Reis & Lopes, 2011), porém, no caso da narrativa infantil, a personagem será a mais comum (Nikolajeva e Scott, 2006).

Além do mais, enquanto principal elemento unificador da série, o herói também é invulgarmente passível de desenvolvimento (físico, entenda-se), não tendendo a mudar ou a envelhecer, e favorecendo, assim, essa leitura interpolada. Claro está, no exemplo de MB, que, embora possa ser lido isoladamente ou em momento ulterior, o leitor só mais facilmente descobrirá como nasceu Tobias se tiver lido o volume inaugural da série. Tal não implica, porém, que não possa reservar a sua leitura para outro momento, protelando essa descoberta, ou que não logre, inclusivamente, preencher essa lacuna em episódios subsequentes. Acrescente-se que nem mesmo a feição circular da série, que estreia com o nascimento de Tobias e encerra com a narração do processo de execução de um livro – ou daquele último volume, especificadamente –, e o caráter de abertura da maioria dos seus contos (com finais de natureza variada), que poderia, eventualmente, contrariar a sua autonomia narrativa, coíbem esse tipo de exploração da obra.

Sem visarmos aprofundar, neste espaço, as questões de técnica narrativa (analisadas no próximo capítulo), também se observa, neste conjunto de livros, uma uniformidade nos mecanismos que suportam a sua construção diegética, além da homogeneidade enunciativa em que se constrói o discurso.

Mas outros elementos comuns e que sedimentam a estrutura coesa e unitária dos álbuns em destaque são, pois, ao nível do formato e da sua conceção gráfica, as capas e contracapas, as guardas ou os seus frontispícios, que não só conferem unidade e coerência visual à coleção, como fidelizam o leitor, sugerindo-lhe pistas de interpretação e mantendo-o atento, divertido e ávido pelas próximas aventuras do pequeno herói. Destaque para as capas que, além da reiteração de informações técnicas como o nome da autora, o título (combinado com o nome do protagonista) e a referência à editora, apresentam uma ilustração de página inteira, alterando-se, em cada volume, o conteúdo da mensagem visual. Quer recupere uma imagem do miolo, geralmente figurativa da parte central da história, quer represente uma cena/um evento importante, em cada capa, contudo, figura o menino-herói.

Figura 14 – Capa de *Este é o Tobias*

Porém, se a série “Tobias” revela uma certa constância nas suas características formais e estruturais, os nove volumes que a compõem também apresentam variações significativas, merecendo, nessa medida, uma atenção especial. Desde logo, veja-se como, neste *corpus*, constituído por narrativas independentes e, logo, legíveis numa qualquer ordem, sem grandes implicações na sua compreensão por parte do leitor, esta coleção também inclui uma sequência – ou, recuperando o termo por nós já antes experimentado, uma “minissérie” (no sentido de um díptico) –, que obriga, de certo modo, a uma leitura continuada.

Com efeito, a apreensão dos dois álbuns coprotagonizados pelo pequeno herói e Leonardo da Vinci só ganha verdadeiro sentido na sua íntegra, não só pelo prolongamento da narrativa de um livro para o outro, encerrando o segundo volume no cenário em que abre o primeiro, e reforçando, assim, a índole circular da obra, como pela presença de um conjunto de elementos/“códigos” ilustrativos e textuais – e até extratextuais – que atribuem a estes volumes um caráter uno e coeso. Atente-se, ao nível formal, na repetição dos fundos das capas ou, até, das próprias guardas, estampadas em tons idênticos, a par, ainda, de uma fita de tecido que recupera o padrão daquela que se encontra pendurada no livro de Leonardo, e que adorna e marca as páginas de ambos os volumes, sendo, inclusivamente, retomada verbal e graficamente, num atraente exercício metaficcional, no fecho da segunda narrativa (Rodrigues, 2009).

A continuidade entre estes dois relatos é ainda reforçada pela inclusão, no

“segundo” título, de um resumo, através do qual MB procura situar o leitor relativamente ao episódio anterior. Com óbvias afinidades com o registo cinematográfico, funcionando como uma espécie de “genérico” da narrativa, este volume socorre-se de um «breve movimento analéptico», enquanto «recurso de recapitulação»¹⁵², para recordar «as coordenadas do problema central que motiva a [minissérie] ou [...] reintroduzir as personagens e situações dominantes» (Reis & Lopes, 2011: 379-380).

Mas os livros da coleção “Tobias” também variam na sua tipologia genológica ou, melhor dizendo, na sua estrutura técnico-compositiva, incluindo, como se referiu já, um álbum sem texto ou (quase) exclusivamente composto por imagens. *Tobias, os 7 anões e etc.* é, seguramente, o livro da série que melhor descreve o predomínio da qualidade ilustrativa de MB, sendo sobre a componente icónica que recai o peso da narração. Com uma configuração original, que o destitui na sua quase totalidade de um discurso verbal, este volume é, como salienta Sara Reis da Silva (*s.d.*), «um desafio à imaginação e à criação ficcional». Numa espécie de prólogo, que cede primazia a uma sequência iconográfica profusa e estimulante, o narrador incita o leitor à invenção/recriação da história que Tobias tem nas mãos e na qual penetra (Rodrigues, 2009). Uma sucessão ou um *emboîtement* de «átomos narrativos» – fazendo nossas as palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2011: 375) – com novas consequências na estrutura narrativa, perturbando o ordenamento e a linearidade da ação, e ampliando o leque de possibilidades interpretativas.

A estas narrativas episódicas, somam-se, ainda, outros sub-volumes – ou “sub-produtos” (Nikolajeva & Scott, 2001) –, nomeadamente os livros didáticos e/ou informativos já mencionados anteriormente, *Tobias às fatias* e *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, que diversificam a série e concorrem, não apenas do ponto de vista comercial, para o êxito da coleção.

Com um explícito propósito didático, mas sem desleixar a qualidade estética, cuja novidade reside no formato e na composição, MB visa, com o primeiro título (*Tobias às fatias*), estimular as potencialidades da imaginação e da criatividade infantil.

¹⁵² Recurso frequente na série televisiva e, *a fortiori*, na sequência, tal como a distinguimos aqui.

Figura 15 – Ilustração de *Tobias às fatias*

As páginas “fatiadas” que enformam este caderno de atividades convidam a criança à sua exploração, ora compondo, a partir de um conjunto de ilustrações coloridas, uma multiplicidade de personagens que a divertem pelo absurdo e pela estranheza das combinações sugeridas, ora colorindo livremente as que vai imaginando e dispondo nas páginas opostas (Rodrigues, 2009). Um tipo de edição que não patenteia uma lógica causal pré-determinada, distanciando-se, portanto, da estrutura-modelo que suporta o resto da coleção.

De cariz igualmente mais formativo e didático, *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*» sustenta-se, por seu turno, da estrutura narrativa para informar o leitor de todos os passos conducentes à produção e à edição deste número que encerra o ciclo de aventuras do Tobias. Do ponto de vista visual/gráfico, a obra também releva de um investimento particular, principalmente ao nível da sua componente peritextual. Exemplos disso são as suas já mencionadas páginas introdutórias e finais, onde o recurso ao balão de fala complexifica o registo/discurso e, *a fortiori*, a presumível lineariedade diegética, como procuraremos demonstrar mais adiante. Por sua vez, a inclusão, nas suas últimas páginas, de um pequeno glossário ilustrado dos paratextos do livro também comprova a pluralidade de níveis de leitura que este último volume possibilita.

Recordem-se ainda, muito rapidamente, outras dissemelhanças ao nível da componente plástica. «Ilustrada conforme a atmosfera de cada história», Tobias foi,

pois, segundo a autora, «uma personagem que [a] “convidou” a usar vários materiais e técnicas. Tantos materiais quantos tinha ao [seu] dispor na mesa de trabalho» (Bacelar, *s.d.*). Aliás, como sublinha ainda a criadora, a própria ficcionalização de uma ilustradora/narradora nasceu do propósito de «mostrar todo um leque de materiais e técnicas, pictóricas e narrativas, que uma coleção pode ter» (Bacelar, *s.d.*).

4. No âmago do álbum: sucessões e cruzamentos

A observação prévia de alguns aspetos do funcionamento do álbum de MB não só concorre para a sua afirmação no tipo de publicação apreciado, como reclama «uma leitura combinada do todo e das muitas partes que o integram» (Ramos, 2011a: 33). Caracterizado por uma necessária articulação pictórico-verbal, o sentido global do álbum não emerge tão-só das mensagens textual e icónica, mas, antes, do seu cruzamento ou da sua mútua relação, exigindo uma leitura combinada com a sua inscrição no suporte. Como temos vindo a demonstrar, a disposição das mensagens, o encadeamento dos discursos verbal e visual, a sua composição e organização nas páginas não se despem de sentido, constituindo a dupla página um espaço fundamental de expressão/registo.

Porém, se a organização à escala deste espaço uno e coeso favoriza a circulação da leitura no álbum, é também na sequencialidade das páginas que se estrutura o discurso e se constrói a narratividade. Mais do que qualquer outro suporte, o discurso global prevê-se à escala do livro, numa sucessão das páginas ou numa continuidade que promova a perceção de relações espaço-temporais, de expressões/sugestões de duração e movimento, quer emanem de efeitos ressonantes ou contrastantes entre o texto e as ilustrações.

Desta feita, propomo-nos inaugurar o presente capítulo com a análise da composição das páginas do álbum escrito e ilustrado por MB, demonstrando que a sua variação pode, não raras vezes, responder a uma necessidade da narração, desempenhado numerosas funcionalidades na construção da significação e no ritmo de leitura. Num segundo momento, procederemos à caracterização tipológica e estrutural do *corpus*. É nosso intento partir de uma leitura mais genérica da construção diegética destes livros, orientando a nossa análise das estruturas simples para as mais complexas (nas quais incidiremos a nossa atenção), oferecendo, ainda, uma decifração breve das personagens e centrando-nos, *a posteriori*, nas categorias espacial e temporal, cuja

aplicação constitui um facilitador da lisibilidade/interpretação textual, colaborando na configuração da unidade da obra.

4.1. Da (dupla) página e do espaço do livro

Resultado da combinação da concisão vocabular com a predominância de ilustrações, a organização das mensagens verbais e visuais no álbum não respeita, necessariamente, uma distribuição por página, favorecendo uma arrumação livre à escala da dupla página. Convertida num campo fundamental e privilegiado de registo, pelas múltiplas possibilidades de expressão que faculta, a composição da dupla página caracteriza-se não só pela reunião das manchas textual e pictórica, pela presença ou pela ausência de margens e molduras, como também, e sobretudo, pelo esbatimento da fronteira que separa o verso (lado par) e a frente (lado ímpar) da página. Condição por excelência do álbum, a sua *mise en page* transforma, sob o princípio da *solidariedade icónica*¹⁵³, duas páginas separadas num espaço uno e coeso:

Actualmente, pela acção da ilustração, o livro ilustrado deixou de ser uma sucessão de páginas singelas, lado a lado, percorridas, ora pelo texto, ora por texto e imagens intercaladas, para passar a ser uma sucessão de pranchas, folhas dobradas a meio, onde a unidade de percepção não é a página mas a dupla-página que, pousada sobre as mãos, conecta o lado par e o lado ímpar pela cor e pelos traços, por manchas de imagens (Maia, 2003: 3-4).

Se, por motivos técnicos, nomeadamente de impressão, os primeiros álbuns isolavam as componentes textual e visual, colocando o texto à esquerda e a imagem à direita, nos álbuns atuais, a mancha verbal logra integrar a composição global da página e até, não raro, a própria ilustração (*intraiconicidade*). Nos casos em que ele não é totalmente substituído, o texto ora se situa em espaços menos visíveis da página (ou “dessemantizados”¹⁵⁴ da imagem), ora se une à mancha visual, sob a forma de discurso

¹⁵³ No dizer de Thierry Groensteen, «le critère premier dans l'ordre fondationnel, est bien la *solidarité iconique*», definindo como solidárias «les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*» (Groensteen, 1999: 21).

¹⁵⁴ Retomamos o termo empregado por Sophie Van der Linden (2007) para nos referirmos a espaços que excluam representações visuais dotadas de sentido.

ou de balões de fala, em jeito de narrativa paralela ou de comentário à história central, ou ainda, tão simplesmente, enquanto elemento gráfico ou detalhe lúdico acessório¹⁵⁵. Desde a alternância de páginas de texto e de imagem, à sucessão de segmentos verbais e visuais, ou, ainda, à incorporação de enunciados na dupla página, o álbum moderno é, pois, lugar de múltiplos desafios, possibilitando uma gama vasta de composições, com elevado desempenho no dinamismo da obra, e que o conjunto de livros em análise ilustra de forma plena.

Fugindo, na sua generalidade, a uma estratégia linear, os álbuns de MB oferecem diferentes tipos de arranjos gráficos, mediante o propósito da obra ou o foco da perspectiva, com fortes incidências semântico-pragmáticas, tanto no projeto plástico, como na própria relação verbo-icónica.

A *mise en page* com maior presença no álbum é, igualmente, a estratégia privilegiada pela criadora em estudo. Rompendo com a dissociação entre a página de texto e a página de imagem, MB recorre, preferencialmente, à associação das manchas verbal e pictórica na página, podendo ainda, algumas vezes, articulá-la com outras composições de tipo dissociativo e conjuntivo¹⁵⁶. Comprovando um verdadeiro domínio da linguagem sequencial, vários títulos da coleção “Tobias”, por exemplo, propõem, a cada virar de página, uma organização nitidamente contrastante com a anterior. Abra-se, aliás, um parêntese para sublinhar que os territórios ocupados por ambas as linguagens, nestes livros, tanto se alternam entre uma compartimentação em diversas manchas (*e.g.*, *Tobias e as máquinas de Leonardo*) e a composição única (*e.g.*, *Tobias Fantasma*), frequentemente realizada à escala da dupla página, como podem também deparar com manchas sangradas (*e.g.*, *Tobias, os 7 anões e etc.*) ou emolduradas (*e.g.*, *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*), textos isolados das imagens ou nelas integrados.

No conjunto dos álbuns escritos e ilustrados por MB, evidencia-se, como dizíamos, uma composição associativa, que agrega pelo menos um enunciado verbal e outro visual no espaço da página (Van der Linden, 2007). Embora em mais parco número, as ilustrações podem ocupar a página simples, sendo, sobretudo, pela ocupação da dupla página que elas se caracterizam, podendo, até, não raramente, prolongar-se

¹⁵⁵ Vide Díaz Armas (2003a) e Nikolajeva (2008).

¹⁵⁶ Apoiamos a nossa leitura da composição da página na tipologia proposta por Sophie Van der Linden (2007).

para além das suas margens de corte. Por sua vez, o texto verbal ora se dispõe numa mancha única habitualmente colocada num espaço dessemantizado da página, ora se distribui em pequenas unidades, espacial e semanticamente próximas de determinados elementos figurativos, com efeitos variados no ritmo de leitura.

O modo como o texto e as ilustrações se inscrevem na página resulta, pois, de procedimentos díspares, com fortes significações na sua perceção por parte do leitor. Segundo uma imagem apareça numa moldura materializada, num quadro isento de margens, ou estendida para além dos limites da página, a sua composição desempenha variadas funcionalidades, respondendo, em primeiro lugar, a preocupações narrativas e expressivas. Além disso, como demonstrara já Thierry Groensteen (1999), a própria moldura, o seu formato e as suas dimensões, podem, igualmente, ter implicações de leitura, condicionando a composição, o ângulo de visão e a perspetiva. O estudo, em *Système de la bande dessinée*, que o autor consagra às diferentes funções da moldura¹⁵⁷ permite-nos, exatamente, explicar os efeitos que, tanto no plano formal como percetivo-cognitivo, este auxiliar de leitura exerce no álbum, cumprindo a primeira função «de fermer la vignette et, corrélativement, de lui conférer une forme particulière» (Groensteen, 1999: 49).

4.1.1. Entre margens

Apenas um reduzido número de álbuns em análise se socorre da moldura para a delimitação de uma representação. Nesses raros casos, contudo, evidencia-se o desejo de realçar a imagem, circunscrever um espaço narrativo coerente ou uma unidade no relato visual. Em *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, último título da série homónima, onde, numa enunciação em terceira pessoa, se narram os passos para a elaboração do livro em causa, MB inscreve texto e imagem no seio de uma moldura retangular, levemente traçada ao correr de uma pluma ou da caneta *rotring* em todo o contorno da página. Além do seu formato/grafismo, em conformidade com o ambiente ficcionado porque facilmente conotável com o processo criativo, a moldura parece

¹⁵⁷ Thierry Groensteen (1999) distingue seis funções da moldura, a saber: a função de *clôture* (ou encerramento), a função separadora, a função rítmica, a função estruturante, a função expressiva e a função leitora.

funcionar como um artifício enunciativo.

Centradas na descrição de uma sucessão de ações, as páginas deste livro individualizam-se, de modo a serem lidas separadamente. E se, por um lado, a presença da moldura poderá sugerir uma leitura progressiva (ou precipitada) do relato, a sua forma/amplitude, o vasto conteúdo visual e textual que encerra, bem como os intervalos que impõe, suscitarão, por outro, uma certa contenção. Implicando um ritmo mais moderado de leitura, a moldura manifestará aqui também, ainda à semelhança do que se verifica na banda desenhada, «ce pouvoir d'arraisonner le lecteur, contrariant un instant cette 'fureur de lire' qui le pousse à traverser les images au galop pour aller toujours de l'avant» (Groensteen, 1999: 33). Já a inclusão, em algumas vinhetas¹⁵⁸, de outras pequenas molduras, centradas em elementos fulcrais da diegese para facilitar a sua identificação, conferirão um maior dinamismo à leitura.

Reservando a sua análise para um momento posterior, destaque-se o jogo metaficcional na rutura das margens de algumas molduras, produzindo efeitos cinéticos com claras incidências na interpretação da imagem e na dicotomia ficção/realidade.

Observe-se, ainda, a disposição vertical de uma das páginas (ou melhor dizendo, do lado direito de uma dupla página), claramente perturbadora do formato inicial do livro, problematizando a sua manipulação e as diferentes perspetivas de leitura.



Figura 16 – Dupla página de Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»

¹⁵⁸ Recuperamos o termo já anteriormente aplicado por Thierry Groensteen (1999), pelo qual entende a totalidade dos elementos encerrados no interior da moldura.

Particularmente interessante do ponto de vista compositivo, rasgada por evidentes reptos metaficcionais, a moldura desta dupla página destaca-se a dois níveis. *Primo*: desprende-se da sua margem superior para favorecer a extensão da imagem, num diálogo cúmplice com o elemento diegético focado (a guilhotina), rompendo com as convenções narrativas e os limites da realidade. *Secundo*: encontra-se dividida no lado direito da página, cedendo lugar a duas vinhetas numa interrupção do tópico discursivo. O eventual eixo de simetria que separa o enunciado verbal, colocado entre parênteses, de outro visual, com o fito «d’ enfermer l’indicible, et ainsi de lui conférer de la réalité» (Groensteen, 1999: 59), também desempenha uma função estruturante/enunciativa, distinguindo dois níveis diegéticos. Atente-se, a comprová-lo, no recurso ao balão de fala (e na própria variabilidade tipográfica), que distancia o discurso pictorizado do menino-herói da narrativa principal.

A moldura poderá, ainda, servir a funcionalidade de delimitar as representações verbal e visual, como o documenta *Tobias do lado de lá do arco-íris*. Neste livro, é o texto que aparece grafado numa possível moldura branca, situada num lugar diminuto da dupla página, em contraste com uma predominante e pormenorizada componente icónica. Na verdade, é a própria ilustração que cede parte do seu espaço à mancha vocabular, consentindo a presença de uma moldura virtual – também ela, aliás, não raramente invadida.

4.1.2. No espaço livre da página

Na maioria dos álbuns em análise, onde ambos os discursos se inscrevem livremente na dupla página, o formato sangrado das imagens, pautadas pela profusão de detalhes e de cor, geram uma certa espetacularidade¹⁵⁹. Ao passo que o texto se mantém discreto num espaço dessemantizado da página, a mancha visual conquista a totalidade do espaço e rompe todos os marcos, fazendo quase esquecer o suporte. Com ilustrações sangradas, estendidas para lá do visível, cada dupla página torna-se comparável a um ecrã ou a uma tela de cinema, cujos limites não se reduzem ao quadro da imagem: «Le cadre polarise l’espace vers le dedans ; tout ce que l’écran nous montre est au contraire

¹⁵⁹ Vide Groensteen (1999) e Van der Linden (2007).

censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran est centrifuge» (Bazin, 1959: 128). Enquanto a moldura faz convergir o olhar do leitor para o conteúdo, as fugas da mancha pictórica prolongam a narração, convidam à sua recriação e à imaginação daquilo que não é mostrado, logrando quase transportá-lo para o íntimo do universo ficcional.

Perante a ausência de moldura que prevalece na obra de MB, as ilustrações ora se recortam sobre o fundo branco das páginas – podendo, ou não, ultrapassar os seus limites –, ora ocupam a totalidade do seu espaço, originando quase sempre uma dupla página com unidade visual e semântica. Mesmo nos casos em que as imagens se organizam num único lado da página ou se distribuem separadamente em ambos os seus lados, o fundo homogêneo que os une, a par da posição estratégica do texto e da articulação verbo-icónica, obrigam a uma leitura global da dupla página (e.g., *O meu Avô* e *O dinossauro*).

A esse propósito, merece uma observação atenta a *mise en page* do álbum *Bernardino*. Estruturado com base no jogo da dupla página, este volume coloca em posição de *vis-à-vis* duas páginas simples, unidas por um fundo branco contrastante. Curiosamente, conquanto texto e imagem se distingam e circunscrevam aos seus respetivos territórios, a correspondência ou o eco que ressoa entre ambas as páginas – centradas no conflito entre o pequeno leão e o seu progenitor –, torna-se capaz de suscitar a dúvida, gerando a *ilusão* de uma dupla página.



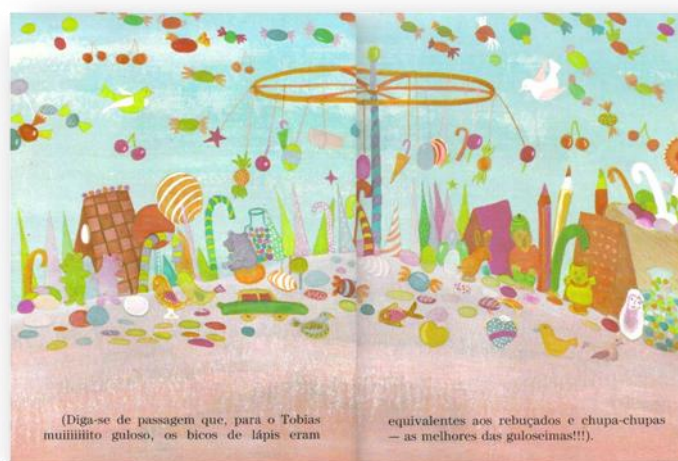
Figura 17 – Dupla página de *Bernardino*

À leitura de percurso obrigatório e geométrico da mancha verbal, situada debaixo dos *close-up* das personagens, associa-se (e, até, impõe-se) a leitura espacial das imagens, na criação de um complexo objeto semiótico eivado de ambiguidades. Princípio de múltiplas experimentações, a dobra central institui um estratégico esquema de simetria que, numa posição entreaberta do livro, situa o retrato de Bernardino no campo de visão do pai. É, pois, o reflexo de ambas as composições, esse “efeito de espelho” igualmente desnorteante da simetria espaço-temporal, que, numa espécie de ilusão ótica, confere a aparência da dupla página. Em contraste com quadros mais amplos e detalhados, a opção por um primeiro plano, centralizador das personagens e imobilizador da ação, também coopera na variação do ponto de vista e na passagem para uma focalização interna, estabelecendo-se outro relevante paralelismo entre o narrador verbal e o narrador visual.

4.1.3. De uma página para a outra

Além destas questões de ordem conceptual, importar também refletir sobre a evolução da composição das páginas do álbum. Como confirmam alguns dos exemplos já mencionados, a sua *mise en page* caracteriza-se por uma elevada liberdade formal, permitindo uma variabilidade que não é arbitrária ou despida de significado.

A variação entre a ocupação da página inteira e dupla (ou vice-versa) terá, como se referiu já, diferentes funcionalidades, permitindo, entre outras, destacar uma personagem ou um momento nuclear da ação. Em *Tobias fantasma*, esta estratégia opera-se diante da oscilação entre os espaços físico e interior ficcionados, favorecendo a variação de perspetiva e focalização. Neste volume, onde Tobias toma, pela primeira vez, a palavra, para ir dando conta dos seus pensamentos e desejos mais íntimos, destaca-se uma sequência de páginas destinada a uma pausa reflexiva. A sua *mise en page* apoia-se, em primeiro lugar, numa estratégia de centralização da imagem na página simples, dando especial ênfase à expressão corporal/gestual, e, sobretudo, facial/emotiva da personagem. Mais adiante, a interrupção do narrador, que vem informar dos devaneios mais profundos do pequeno herói – «(Diga-se de passagem que, para o Tobias muuuuuuito goluso, os bicos de lápis eram equivalentes aos rebuçados e chupa-chupas – as melhores das goluseimas!!!)» –, impele a intervenção súbita de uma dupla página profusamente ilustrada.

Figura 18 – Dupla página de *Tobias fantasma*

Se, por um lado, o recorte das imagens sobre o fundo branco, nas páginas precedentes, limita o olhar leitor à representação circunscrita; enquanto estratégia de sintaxe narrativa¹⁶⁰, esta dupla página logra quase, por outro, transportá-lo para o âmago do universo/imaginário ficcionado, pela transcendência dos seus limites, rompendo com os marcos da realidade e os limites espaço-temporais.

Num virar de página, o leitor depara, pois, com uma profusão imagética, onde a energia cromática e a abundância de pormenores o atiram para um espaço fantasioso intenso: um universo repleto de doces, que, além de deliciar qualquer criança, a encanta pela presença de um carrossel de rebuçados, suscitando a ilusão. Conferindo estabilidade à imagem, o brinquedo, comumente associado aos parques de diversões, “gira” no centro desta dupla página, captando a atenção do leitor, cujas vivências o capacitarão para lhe atribuir determinadas qualidades. Numa composição sinestésica e visivelmente simbólica, a orientação e a forma deste elemento giratório estimulam não só a percepção visual do seu movimento circular, como a percepção auditiva de uma melodia ressonante, alargando a imaginação infantil e conferindo-lhe segurança pelo contacto com um universo familiar e divertido.

Desde logo, as primeiras páginas do álbum são um relevante indicador do género de composição gráfica em que se inscrevem. Uma organização variada ao longo dos primeiros conjuntos de páginas poderá indiciar uma *mise en page* evolutiva. Já, no caso

¹⁶⁰ Vide Gutiérrez García (2002); Díaz Armas (2003a).

em que mantêm o mesmo tipo de arranjo, qualquer variação perante esse modelo inicial poderá ser entendida como uma rutura, dotada de um efeito de espetacularidade. Um dos modelos mais clássicos, e igualmente distinguível na obra de MB, faz intervir, numa organização dissociativa do texto e das imagens, uma dupla página única e amplamente ilustrada, para logo regressar ao tipo de composição inicial – podendo inverter-se a ordem das páginas reservadas a cada discurso.

Privilegiando uma distribuição (quase) estável, com o texto grafado na página da esquerda e as ilustrações na página da direita, unidas por um fundo homogéneo – onde os espaços brancos/vazios envolventes são parte integrante da imagem –, MB opta, n’*O livro do Pedro*, por conferir um lugar destacado à imagem. Estruturado com base em dois níveis diegéticos¹⁶¹, a componente visual oscila entre o formato sangrado, na narrativa de primeiro nível, e o recurso a uma moldura virtual, na narrativa encaixada. Uma estrutura gráfica que impele o leitor a passar, de forma sucessiva e alternada, da observação atenta da imagem à leitura de um texto breve, prolongando o ritmo de leitura¹⁶².

Porém, se cada dupla página parece sugerir um universo autónomo, não deixam, no seu conjunto, de estar frequentemente ligadas entre si, propondo, na sua sequencialidade, uma progressão. Veja-se, na narrativa encaixada, como entre imagens soltas ou individuais, MB introduz uma página dupla profusamente ilustrada e, praticamente, desprovida de texto. Ganhando espaço na largura e na altura, a ilustração invade, subitamente, a dupla página – e o espaço reservado à mancha textual – para chegar ao seu ponto culminante¹⁶³. Com efeito, depois de partilhar e descrever muitas experiências vividas com os pais, Maria conduz-nos, por meio de uma prolepse, ao episódio mais enigmático desta história – o seu oitavo aniversário –, ocasião para a qual Pedro e Paulo lhe reservaram uma surpresa, mas cuja revelação apenas se concretiza na dupla página que a encerra. Tanto ao nível sintático como tipográfico, o texto verbal surge claramente dominado pelas ilustrações, sendo deslocada para a componente pictórica a única palavra que o enforma – «avóóó» –, uma espécie de icono-texto ou de

¹⁶¹ A saber, “O Livro do Pedro” dentro d’*O livro do Pedro*.

¹⁶² Vide Gutiérrez García (2002) e Van der Linden (2007).

¹⁶³ A propósito da “técnica de sintaxe narrativa”, leia-se a análise pertinente de Jesús Díaz Armas (2003a) sobre a amplitude tomada pela ilustração em *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak. Vide, ainda, Gutiérrez García (2002).

“texto intraicónico” (Nikolajeva & Scott, 2001) que sugere a resposta ao enigma criado.



Figura 19 – Dupla página d’*O livro do Pedro*

Ao nível da sua composição, a orientação gráfica da linha de texto também adquire uma particular relevância, imprimindo movimento e dinamismo, reforçados pelo crescimento dos caracteres que acompanham o andar da menina – ultrapassando, inclusivamente, a margem virtual superior da imagem – à medida que ela se aproxima da avó. A ocupação da dupla página mostra-se, de facto, favorável a este efeito de deslocação espacial, concretizando detalhadamente todos os movimentos de Maria, numa animação a que Manuel Jorge Carvalho chamaria de «frase narrativa» (Carvalho, 2005: 51). Deparamos, assim, com uma repetição pictórica, caracterizada não só pela ocorrência sequenciada da personagem, que nos remete para um encadeamento de *frames*, e que o próprio cenário de fundo (um campo de girassóis) também acompanha, como pelas suas sucessivas expressões faciais e corporais, que comunicam, de forma luminosa, a felicidade da menina. A propósito e entre parênteses, sublinhe-se a aproximação desta técnica ao cinema de animação, atividade cara a MB.

Além disso, o lugar reservado a esta dupla página, no final do livro que Maria tem nas mãos, também serve a passagem para um novo núcleo narrativo ou o regresso à narrativa (e à composição gráfica) principal, imprimindo circularidade à publicação/diegeese. A própria ocupação da página inteira, na narrativa de primeiro nível, corrobora a ideia da progressão visual na sequencialidade das páginas do álbum, uma vez que direcionam e atraem o olhar para a continuação do livro. A comprová-lo, atente-se na linha de terra, «plana» e «levemente acidentada» (Maia, 2004: 8), que

conduz a ação, convidando o leitor a ligar cada dupla página à seguinte e a estabelecer relações entre elas.

Em contraste com a composição dissociativa d’*O livro do Pedro* encontra-se a *mise en page* do álbum *Sebastião*. Inserida na tipologia do *wordless picturebook*, esta narrativa de caráter dúplice abre-se com uma sucessão de duplas páginas sangradas, cuja progressão sequencial dos detalhes e da cor comunica uma evolução. Materializando uma transfiguração do real, associada à passagem do menino-herói para o universo fantasioso, a variação compositiva das primeiras páginas do álbum confere fluidez à leitura. O crescimento gradual da imagem, o seu transbordo progressivo para as páginas seguintes – ora mostrando ações e imprimindo movimento, ora configurando os espaços nos quais se move a personagem –, convida a uma leitura natural, cadenciada, e a um virar de página quase impulsivo.

Por seu turno, a intervenção de uma mancha vocabular nas suas páginas finais vem suscitar uma rutura com esse universo fantasiado, incitando o regresso à realidade. O único vocábulo presente – coincidente com o nome do protagonista e já retomado no título – entrelaça-se com a imagem através de um balão de fala, permitindo que ambas as mensagens se percebam de forma global. Instaurando, igualmente, uma pausa na leitura, a «voz que chama Sebastião e que acaba por representar o som da ordem, do real e, de certa forma, da punição» (Silva, 2010: 70) vem quebrar o silêncio – baseado no próprio silenciamento da palavra – do espaço aquático que serve de cenário à evasão e ao imaginário do menino-herói.

Mas a «interrupção brusca do convívio com a profundidade do mar» (Pinheiro, 2010: 57), o regresso forçado à realidade influenciará a composição das páginas seguintes. Descritas pela perda da cor, as ilustrações regressam ao seu «estado de quase monocromia, inerente à realidade» (Pinheiro, 2010: 57), que a voz da mãe (supõe-se) imediatamente retoma e que a própria linha de terra evoca igualmente.

Vemos, assim, que quanto mais firme e evidente for o tipo de composição nas primeiras páginas, mais eficaz se tornará a rutura na captação da atenção do leitor, sendo que, por vezes, apenas as imagens são alvo de tais variações. Enquanto a manutenção da composição dissociativa produz um ritmo regular e monótono, a única inversão das páginas de texto e de imagem estimulará, por si só, o leitor. Quer intervenham na organização das páginas, quer na sua sequencialidade, estas alterações agitarão os hábitos e as expectativas do leitor, conferindo um peso diferente à

mensagem.

Em jeito de remate, a apreciação global dos álbuns de MB permite perceber uma variedade de composições da página, resultante de uma notável virtuosidade artística. Seja pela distinção, pela justaposição ou mesmo pelo entrelaçamento do texto e das imagens, estas composições respondem a exigências narrativo-expressivas, desempenhando funções relevantes na construção dos sentidos da obra e na criação de um universo coerente. Porque os princípios da *mise en page* no álbum se devem compreender numa relação estreita com a dupla página e porque desta também advém uma relação particular com o livro, evidencia-se a importância da sua leitura num eixo de sucessão das páginas e das imagens.

4.2. Estrutura e organização narrativas

A obra de MB distingue-se pela predominância do álbum narrativo em prosa, incluindo, como em outro lugar se referiu, dois álbuns sem texto e outros três volumes de índole didática e/ou informativa que, embora não se possam enquadrar na modalidade em epígrafe por não patentear uma intersemiose imagem-texto, se contemplam no *corpus*, dado o seu carácter coesivo nas séries que integram.

Cabe, aqui, um parêntese para o caso d'*O meu Avô*, cuja catalogação poderia, eventualmente, suscitar alguma ambiguidade. Conquanto o seu propósito resida no elogio do avô-protagonista e, logo, na descrição/caracterização da personagem por parte da criança-narradora, sendo que as relações causais entre as suas afirmações e o carácter narrativo da publicação se revelam mais ténues, podendo, assim, aproximá-lo daquele que Ana Margarida Ramos (2011a) designa de “álbum catálogo”, o livro integra, ao longo de várias páginas com relação causal entre si, uma cena episódica que permite situá-lo na categoria do álbum narrativo.

Quer contemplem uma componente verbal, quer prescindam dela, os álbuns de MB respeitam, portanto, as características do género em que se inscrevem – o texto narrativo –, cedendo lugar a uma intriga estruturada e onde, de forma dinâmica, se articulam personagens, ações ou eventos ficcionais, espaços e tempos, e perspectivas narrativas, tanto verbais como não-verbais, como ao longo da nossa análise procuraremos demonstrar.

4.2.1. Ação e narração: enredo e suas modalidades

Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement.

(Ricardou, 1967: 178)

Componente fundamental da arquitetura narrativa, «entendida como totalidade que estrutura e confere consistência ao relato» (Reis & Lopes, 2011: 16), a ação manifesta-se de forma peculiar no conjunto de obras em epígrafe, propiciando leituras plurais. Na verdade, se em alguns – raros – casos (*e.g.*, *O meu Avô*, *Bernardino*, *Era uma vez a Bublina*), a trama narrativa se pauta pela linearidade, desenvolvendo-se mediante o esquema tradicional – situação inicial, peripécias, ponto culminante e desfecho –, e alguns dos modelos narrativos e linguísticos próprios da infância (*e.g.*, simplicidade e número reduzido de personagens, indefinição cronotópica, brevidade discursiva, estruturação reiterativa e polissindética), os álbuns de MB afastam-se, no mais das vezes, dos padrões típicos do conto, complexificando a estrutura narrativa e justapondo planos espaço-temporais distintos.

Com maior assiduidade, porém, o *incipit*, enquanto via de acesso aos elementos nucleares do universo diegético/mimético recriado, corresponde a uma apresentação das personagens principais, ora, por exemplo, por via da fórmula hipercodificada “Era uma vez”, como em *Bernardino*, ora pelo recurso ao determinante demonstrativo “este” (*O meu Avô*), reforçando, desde logo, a relação verbo-icônica, apontando para a mensagem pictórica e facilitando a sua identificação por parte da criança-leitora.

Em outros lugares, a história inicia-se com a exposição de um problema, como em *O dinossauro* ou *Este é o Tobias*, ou, ainda, se atendermos ao facto de a narrativa poder iniciar nos próprios peritextos, com a formulação de um desejo, como atesta o álbum *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*». Neste último título, a abertura poderá, pois, efetuar-se no anterrosto, com a intervenção da ilustradora-narradora que, através de um balão de fala, se dirige ao leitor para lhe explicar o propósito do livro ou

o seu desejo de o informar acerca dos passos que conduziram à elaboração da publicação em causa.

Em geral, o relato segue-se com uma graduação de peripécias ou um acoplamento de factos, cuja linearidade narrativa – necessariamente entendida numa leitura verbo-icónica – pode ser quebrada/interrompida a distintos níveis, tanto do ponto de vista formal/estrutural, como gráfico/compositivo, como veremos mais adiante. Entre outros procedimentos e efeitos a serem analisados ao longo das próximas páginas, recorde-se, a título de exemplo, a rutura na *mise en page* dissociativa d’*O livro do Pedro*, que faz surgir o clímax da intriga ou o momento de maior intensidade dramática da narrativa encaixada, através de uma dupla página, única e profusamente, ilustrada.

Com efeito, se em alguns dos álbuns em análise as sequências se articulam de forma encadeada ou «se concatenam linearmente, sendo o final de cada uma o ponto de partida da outra» (Reis & Lopes, 2011: 121), no mais das vezes, alicerçam-se em arquiteturas de maior complexidade, claramente voltadas à experimentação pós-moderna e ao exercício metaficcional. Em qualquer caso, contudo, a construção actancial é sempre cimentada numa relação entre o “factual” e o “maravilhoso”, entre as aprendizagens humanas e sociais dos seus heróis e os seus sucessivos encontros com o imaginário e/ou o sonho. Um aspeto para o qual contribuem, igualmente, os seus desfechos “abertos-fechados”, *i.e.* não totalmente solucionados ou capazes de sugerir outros finais, ampliando as possibilidades interpretativas e promovendo diferentes níveis de leitura.

Mas o álbum narrativo, à semelhança de muitos dos contos iniciáticos, também obedece a uma certa circularidade diegética, fecha-se sobre si mesmo, permitindo, com frequência, que a primeira e a última (dupla-)página, que os acontecimentos iniciais e finais se revelem próximos, complementares ou, até, simétricos (Dardaillon, 2009). Circularidades essas que se vão constituindo como o horizonte de expectativa do leitor e das quais a obra de MB, aliás, não se mantém arredada, logrando efeitos de sentido, tanto no plano narrativo como formal. A comprová-lo, atente-se nos paralelismos ao nível da *mise en page* (*e.g.*, *Tobias, os 7 anões e etc.*) ou dos próprios registos plásticos (*e.g.*, *O livro do Pedro*) nas páginas iniciais e finais destes volumes, cujo contraste com o miolo contribui, não raras vezes, para a impressão da circularidade diegética.

Mas mais notável ainda, o funcionamento do álbum como um universo circular também é o que permite a MB jogar com os mecanismos da ficção ou, mais

propriamente, da metaficção. Especialmente devedora da tendência pós-modernista (Hutcheon, 1988)¹⁶⁴, este tipo de ficção «que llama la atención sobre su propia construcción y por tanto sobre su condición de artefacto» (Silva-Díaz Ortega, 2005: 59) é, pois, o que suporta a maioria dos álbuns que nos propusemos analisar e que, complexificando a sua arquitetura, implica diferentes níveis de leitura.

Rompendo com as normas da narração canónica,

en la que, con mayor o menor grado de complejidad, se construye un mundo ficcional incuestionable (pretende ofrecer la ilusión de la realidad), de acuerdo con modelos literarios existentes muy codificados, en los que no se violentan las fronteras entre la historia y el discurso, ni tampoco las barreras entre el texto y la comunicación fuera de éste (Silva-Díaz Ortega, 2005: 140),

estes livros propõem uma transgressão de fronteiras entre os diversos espaços e tempos ficcionados, destruindo a ilusão da realidade e enfatizando a ficcionalidade.

Na verdade, tais estratégias, que suportam as narrativas canónicas com vista à construção de uma obra capaz de propor um tipo de relação com o leitor (*idem, ibidem*), podem exercer influências variadas¹⁶⁵, não só ao nível da componente peritextual (como já vimos), mas também sobre o enredo e a lógica causal, a construção das personagens, o marco espaço-temporal, a focalização e o ponto de vista, e, ainda, sobre as relações entre narrador/narratário e autor implícito/leitor implícito.

Alojado na linguagem e/ou integrado na própria estrutura narrativa (Hutcheon, 1980)¹⁶⁶, o exercício metaficcional é o que nos parece regular, na obra em estudo, as sequências de maior complexidade. Refletindo-se, pois, a distintos níveis – diegético, linguístico e icónico –, com óbvias consequências ao nível do cronótopo, é pelo recurso ao encaixe e/ou à alternância das ações que se arquitetam, no mais das vezes, os álbuns de MB. Sem preocupações de exaustividade, e entre outros exemplos assinalados ao longo dos próximos pontos, destaquem-se, por ora, alguns casos mais relevantes.

¹⁶⁴ Confrontar, ainda, com «la metaficción es una manifestación ahistórica que se registrado a lo largo de toda la historia literaria, aun cuando su presencia se ha intensificado en la literatura postmoderna, hasta el punto de que la presencia de recursos metaficcionales se considera una característica que identifica al posmodernismo literario» (Silva-Díaz Ortega, 2005: 58).

¹⁶⁵ Sobre esta questão, *vide*, ainda, Dresang (2008).

¹⁶⁶ Linda Hutcheon (1980) reconhece nesta prática as modalidades *diegética* e *linguística*, cada uma, por sua vez, caracterizável de dois modos: “aberta” (*overt*) ou “encoberta” (*covert*). O primeiro tematiza o leitor, *i.e.*, dirige-se a ele para informá-lo acerca da reformulação do pacto narrativo; no modo encoberto, o leitor toma conhecimento da vulneração das regras durante o processo de leitura. *Vide*, ainda, Silva-Díaz Ortega (2005).

O desnível diegético ou a *mise en abyme* de duas sequências narrativas é, desde logo, o que está na base da construção ficcional d' *O livro do Pedro*, onde Maria, a protagonista deste e do livro dentro deste, narra à filha a história da sua infância. Celebrando um paralelismo notável entre o tempo do discurso (na ação de primeiro nível) e o tempo da história (referente ao passado e à infância da personagem), esta obra rompe com a ordem causal ou a continuidade que caracteriza a narrativa tradicional, ao mesmo tempo que torna evidente a cisão “entre o texto e o mundo”, numa estratégia próxima do “curto-circuito” de que nos fala Geoff Moss (1990). É, pois, o livro epónimo que Maria tem nas mãos que origina o confronto entre ambos os níveis narrativos: partindo de uma *mise en abyme* visual, designadamente no reforço da situação narrativa com a presença icónica d' *O Livro do Pedro*, na hora em que Maria se prepara para contar a sua história, a apropriação enunciativa (ou o *enunciado metaléptico*) por parte da protagonista e a própria rutura na composição das páginas, que subitamente se abrem sobre “o livro do Pedro”, situam o leitor/narratário no mesmo nível da filha de Maria e convidam-no a participar no seu processo de leitura. Note-se que o próprio protagonismo de Maria na narrativa de segundo nível vem, igualmente, assinalar o salto entre os diferentes níveis diegéticos, num fenómeno próximo da *metalepse*, na medida em que a personagem passa de uma narrativa para a outra, embora, reconheça-se, figurada em espaços e tempos divergentes.

Essas mesmas alterações são, ainda, evidenciadas pelo registo gráfico de MB, também ao nível de algumas componentes ilustrativas de índole paratextual. Atente-se, por exemplo, na variação das imagens – «de contorno a carvão nas cenas a três cores que se reportam ao ‘presente’, e contorno a pena e a tinta preta (ou a esferográfica ‘Bic’?) nas cenas policromáticas do passado de Maria» (Gomes, 2009: 54) –, mas também do próprio fundo das páginas do livro, uma vez que para a narrativa de primeiro nível, a autora opta por um tipo de papel reciclado, ao invés do papel branco usado na narrativa encaixada, delimitando, assim, visualmente, os dois níveis diegéticos. O mesmo acontece com a tipografia utilizada, com recurso ao itálico na narrativa de primeiro nível, enquanto o tipo de letra normal é usado na encaixada.

Se, de entre as estruturas complexas que o *corpus* evidencia, e isto no amplo espectro ficcional que cobre a metaficção, a obra assinalada poderá não dificultar a hierarquização entre ambas as narrativas que a enformam; outras, já, situar-se-ão num extremo desse mesmo espectro, jogando com diferentes tipos de sequências e propondo-

se como um desafio redobrado à atenção e às expectativas do leitor.

Construídos a partir de mecanismos metatextuais e metaficcionais que transportam a ilustradora para o universo ficcional, os livros da coleção “Tobias” assentam na diluição de fronteiras entre dois mundos paralelos e, aparentemente, antitéticos: por um lado, o mundo ficcional/artístico arquitetado pela autora e, por outro, o universo maravilhoso e onírico que dá vida ao pequeno herói epónimo. Sugerindo uma leitura de cariz autobiográfico (ou autorrecreativo), suportada por elementos estruturais/narrativos como a *transmigração* da própria artista plástica para a recriação ficcional, os álbuns da série “Tobias” potenciam o cruzamento de uma variedade de graus metaficcionais ¹⁶⁷, rompendo o realismo e frustrando as expectativas convencionais do leitor acerca do significado e da aparente coerência da história.

É, pois, num registo em primeira pessoa, em *Este é o Tobias*, que a ilustradora se dirige ao leitor e lhe conta o seu primeiro encontro com Tobias, abrindo caminho às mais divertidas aventuras da pequena personagem fantástica, saída do seu caderno de desenhos, no seu próprio *atelier*. Na verdade, e tomando de empréstimo as palavras de Carlos Nogueira, este conjunto de álbuns parece-nos configurar uma *poiética do ilustrador* «que se constrói através do cruzamento do autor textual, afirmado numa abundante *deixis* pronominal e verbal de primeira pessoa do singular, com uma iconografia que diz um modo de ser através da escrita» (Nogueira, 2012: 106).

Porém, se, no primeiro volume da série, o leitor depara com um narrador visível e uma personagem autoconsciente (Castells Molina, 1998), a partir dos números seguintes assiste-se a uma debragem enunciativa – um *ele* que significa um *eu* –, associada, a nosso ver, a uma *reduplicação aporística* (Dällenbach, 1977) ¹⁶⁸ da

¹⁶⁷ Na esteira de Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984) propõe três graus para a obra metaficcional: o primeiro respeitaria à ficcionalização da ficção e onde uma personagem-artista (ou pseudoartista) tem consciência da sua representação dentro da realidade ficcionada; no segundo grau, ou no centro do espectro da metaficção, alteram-se os elementos canónicos das narrações, ora jogando com as estruturas, ora recorrendo à paródia, mas mantendo, em qualquer caso, a referência ao texto narrativo canónico; e no último grau, correspondente às formas mais radicais da metaficção, a experimentação ficcional tem lugar ao nível do signo, acabando com a noção do quotidiano. Nessa medida, quanto mais insistem na sua condição linguística, mais se afastam da ideia da ficção realista, mediante a qual a ficção pode representar o mundo (Waugh, 1984, *apud* Silva-Díaz Ortega, 2005).

¹⁶⁸ Lucien Dällenbach propõe três tipos de *mise en abyme*, designadamente: *simples*, quando o «fragment entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude»; *infinita*, nos casos em que o «fragment entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite»; e *aporística*, para o «fragment censé inclure l’œuvre qui l’inclut» (Dällenbach, 1977: 51).

ficcionalização da ilustradora, e responsável pela complexificação da arquitetura narrativa nos restantes volumes da coleção. Por outras palavras, se o álbum inaugural da série se constrói em torno de uma *metalepse da autora* (Genette, 2004)¹⁶⁹, autorizando a representação ficcionada da protagonista, as narrativas que se seguem situar-se-ão num nível hipodiegético da própria recriação ficcional ou da autoficção da ilustradora.

O álbum *Tobias e o leão* é talvez o livro da série que melhor elucida esse fenómeno. Centrada numa aventura das personagens pelo espaço circense, a história inicia com uma descrição alternada das suas ações, relatando o encontro imprevisto de Tobias com um leão, enquanto a ilustradora tentara entrar no circo «para fazer uns desenhos». Percorridas algumas páginas, o leitor é informado de que «a ilustradora teve, nesses muitos dias, um trabalho fora do ‘atelier’», interrompendo-se, abruptamente, e a ambos os níveis verbal e visual, o curso das ações. E é quando «se sent[a] de novo à sua mesa, com os papéis, os lápis e as aguarelas», retomando o nível diegético suspenso, que percebemos a existência de uma reduplicação da personagem, corroborada pelo encontro do pequeno Tobias com a ilustradora que tinha permanecido «sentada na bancada a fazer desenhos».

Numa espécie de ilusionismo (Lewis, 2005), centrado na capacidade do autor para consciencializar o leitor desses “submundos/níveis” ficcionais, dessa “ilusão virtual”, sem uma análise mecânica da obra, o álbum em menção (tal como os restantes volumes da série, aliás) alicerça-se em dois níveis diegéticos, sobrepondo as suas ações e confundindo os espaços-tempos da narração e da criação. Independentemente de tudo, vale ressaltar que cabe ao leitor deixar-se levar nesta viagem ilusória (ou nesta experiência de leitura), sem preocupação com o processo de combinação dos episódios narrados, se não quiser interromper o fluxo da narração e quebrar a conexão com o mundo secundário do conto.

Por esta rápida leitura da configuração actancial e estrutural da obra, percebemos, desde logo, o tipo de desafios que o álbum de MB coloca ao leitor e que, traindo o sistema convencional da representação textual e visual, desperta a sua atenção para a construção do universo ficcional. Numa experimentação desconcertante e,

¹⁶⁹ Como informa Gérard Genette, a *metalepse do autor* consiste em «transformer les poètes en héros des faits qu’ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu’ils peignent ou chantent’» (Fontanier, 1968, *apud* Genette, 2004: 10).

diríamos quase, surrealista, evidenciando as qualidades subversivas e lúdicas do gênero, MB também faz do jogo metaficcional – ou deste tipo de «fictional writing self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationships between fiction and reality» (Waugh, 1984: 2) – a sua marca registrada.

4.2.2. Personagens: tipologia e caracterização

Entre outros elementos codificados da literatura que tem na criança o seu destinatário preferencial, os álbuns de MB também se socorrem de personagens próximas do seu universo, sejam elas infantis, adultas, animais antropomorfizadas ou não, maravilhosas ou fantásticas, movidas em ambientes onde a infância, o jogo, a viagem, a liberdade e o sonho servem de alicerce para a construção dos protagonistas, e onde o maravilhoso e o humor são estruturantes.

Surgindo em número visivelmente reduzido (como é próprio da narrativa infantil), as personagens ficcionadas por MB representam, mais frequentemente, seres singulares/individualizados, pertencentes a universos variados, situados entre a realidade ficcional e o universo fantasiado/onírico. Maioritariamente de gênero masculino, os seus heróis revelam-se facilmente identificáveis logo a partir da capa, merecendo geralmente destaque nos títulos dos volumes que protagonizam, ainda que, como veremos, nem sempre a sua caracterização (de natureza variada) permita uma leitura tão explícita ou linear.

Categoria essencial da narrativa, a personagem constitui, muitas vezes, o eixo motor da ação, mediante o qual se regula a economia diegética¹⁷⁰. Se a narrativa verbal (como no caso do romance ou do conto, *e.g.*) oferece, por si só, um conjunto variado de estratégias com vista à sua caracterização, contribuindo para a configuração da «semântica da personagem» (Reis & Lopes, 2011), no álbum, enquanto modalidade mista verbo-icónica, esse leque surge visivelmente ampliado. Neste tipo de edição, a narrativa – e, logo, a caracterização das personagens –, resulta, pois, da soma dos

¹⁷⁰ Vide Barthes (1966), Aguiar e Silva (1999) e Reis & Lopes (2011). Sobre a análise da personagem na literatura de potencial receção infantil, recomenda-se a leitura, entre outros, de Golden (1990), Colomer (1998) e Lluich (2003).

discursos (ou das “descrições”) verbal e visual, nem sempre cimentados numa relação harmoniosa ou coerente, podendo abrir espaço à ironia e ao incongruente/contraponto. Na medida em que se destina à leitura em voz alta, e como bem no-lo lembram Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), o álbum favorece outras dimensões visual/expressiva e auditiva, que possibilitam a transmissão de indícios harmoniosos ou irónicos, promovendo diferentes níveis de leitura.

Por outro lado, se à semelhança do conto ou da narrativa breve a concisão diegética destes livros, tendencialmente mais orientados pelo enredo do que pelas suas personagens, não favoreceria, *a priori*, a sua evolução, conferindo-lhes especificidades relativamente simples e descrevendo-as como elementos mais estáticos e planos¹⁷¹, a aliança verbo-icónica que define o álbum, em especial na obra de MB, nem sempre favorece uma caracterização precisa ou taxativamente correspondente à teoria literária. Retenha-se, desde logo, o caso d’*O meu Avô*, cuja narrativa verbal não explora a complexidade interior das personagens ou uma caracterização psicológica profunda, mas onde, simultaneamente – porventura dada a ambiguidade gerada em torno da sua estrutura/tipologia, podendo confundir-se, como antes se disse, com o “álbum catálogo” (Ramos, 2011a) –, nenhuma das linguagens atesta uma composição plana do ancião-protagonista, ou mesmo do menino-narrador.

Em harmonia (ou em jeito de complemento) com a brevidade e a condensação verbal, que quase não contempla descrições físicas e, salvo raras exceções, poucos dados fornece acerca da caracterização interna das personagens, a componente pictórica do álbum, *a contrario*, enriquece-se de detalhes que ampliam as suas potencialidades narrativas, possibilitando uma pluralidade de descrições, não apenas físicas, como também emocionais e psicológicas.

Se a narrativa verbal desta publicação tende, mais frequentemente, a revelar personagens estáticas, a visual (ou a relação entre ambas) poderá, em outros casos e como o documentam os álbuns de MB, sugerir uma evolução, descrevendo personagens dinâmicas, podendo, ainda, observar-se um paralelismo entre ambas as condições. No caso de *Bernardino*, se o texto verbal é *per se* esclarecedor da individualidade e da composição modelada da personagem epónima, o mesmo não se verifica para o

¹⁷¹ Vide Nikolajeva & Scott (2001).

antagonista. Efetivamente, em oposição ao pequeno felino que, no início da intriga, se mostrava infeliz por não corresponder aos desejos do progenitor, descobrindo na arte/música uma forma de superação da tristeza, o pai mantém-se irredutível quanto à sua rejeição ao longo de todo o enredo – embora o final “aberto-fechado” da diegese suscite leituras renovadas e a expectativa de uma eventual reconciliação, ou pelo menos a esperança do filho nessa mudança.

Convém ressaltar, contudo, que, mesmo considerando a sua natureza bicéfala e o dialogismo que o suporta, o álbum dificilmente apoia uma caracterização completa convencional (Nikolajeva & Scott, 2001). Dependendo de opções narrativas, os procedimentos adotados podem, ainda assim, ser muito díspares, consentindo que descrições externas e internas resultem tanto dos textos, como das ilustrações, além, ainda, e como se referiu já, de ambas se poderem confirmar ou contradizer, variando/aumentando o impacto da caracterização.

Assim, possibilitando uma visão centrada na criança, os álbuns de MB dão conta da forma como ela apreende a realidade e perspectiva o mundo, testemunhando, simetricamente, uma visão pessoalíssima (não isenta de uma certa ironia) do real, das relações interpessoais e/ou familiares, dos afetos, ou mesmo da própria infância. Nestes livros, o universo familiar e as suas rotinas, associado a tópicos como a afetividade, a tolerância perante a diferença, e a aceitação do Outro, cruza-se com a fantasia e o sonho, facilitando na criança dois processos de identificação, pelo recurso a personagens e situações, regra geral, próximas das suas vivências¹⁷²: por um lado, a interiorização do “eu”, associada ao seu desenvolvimento socioemocional, e, por outro, a sua inserção social, tanto no seio familiar, como em outro grupo no qual ela se inscreva (Rodrigues, 2008).

Promovendo, por parte dos leitores, «a criação de uma relação de empatia e proximidade com as personagens, em particular com os protagonistas» (Ramos, 2010:118), a ficcionalização de crianças ou animais e criaturas fantásticas com

¹⁷² Como salienta Mercedes Gómez del Manzano, «los niños que protagonizan la literatura infantil del siglo XX están sometidos a las mismas situaciones de crecimiento y de desarrollo de la personalidad que los niños lectores. Los procesos de identidad, previstos por los psicólogos para las distintas edades de la infancia y la preadolescencia, se cumplen en estos personajes» (Gómez del Manzano, 1987: 14).

vivências e comportamentos próximos dos infantis¹⁷³ constitui, desde logo, uma das marcas distintivas da obra em estudo.

Conquanto se individualizem e evidenciem dinamismo por meio de comportamentos variáveis, capazes de surpreender o leitor, as **personagens infantis** que MB tem dado à luz exibem – à exceção de Sebastião, cuja descrição reservamos, intencionalmente, para último lugar – um retrato relativamente simples, movendo-se em ambientes centrados nas relações e nos modelos familiares, através da recriação de situações quotidianas.

O álbum *O meu Avô* oferece uma conceção aparentemente simples do avô e do **neto** nos quais se centra, a começar pela ausência de nomes próprios. Partindo de uma realidade quotidiana, perfeitamente reconhecível pelo leitor mais novo, é na voz de um pequeno menino – que mede, exatamente, “80 cm” de altura, veste uns calções azuis e uma camisola vermelha –, que recai o discurso, sendo ela responsável, portanto, pelo retrato e pela descrição das peripécias do ancião epónimo. O uso enfático do determinante possessivo, aliado, aliás, à reiteração da letra inicial maiúscula no vocábulo “Avô”, não só aponta para a enunciação infantil, como enfatiza a individualidade das personagens, sublinhando a importância do ancião na vida do menino, e a relação afetiva e de cumplicidade que as envolve.

Além disso, a ausência de qualquer outra figura adulta, em particular dos pais do menino¹⁷⁴, cujo género e descrição física as imagens sugerem, poderá levar a supor que esta viva com o ancião – lacuna que o leitor preencherá mediante a sua experiência extraliterária, com eventuais implicações psicológicas acrescidas (Nikolajeva & Scott, 2001). Pautado por «uma sensível tonalidade humorística, para a qual contribui, sem dúvida, o jogo que é possível antever entre as palavras e as imagens» (Silva, 2011: 232), evidencia-se, assim, um registo simultaneamente ternurento e divertido, que nasce do olhar *naïf* da criança perante o carácter e as situações vivenciadas pelo *seu* Avô.

Num registo mais realista, sugerindo verosimilhança, tanto do ponto de vista visual como semântico/temático, *O livro do Pedro* – ou, mais concretamente, o livro

¹⁷³ A propósito da figuração infantil na literatura para crianças, *vide* Gómez del Manzano (1987) e Bastos (1999).

¹⁷⁴ Note-se que a ausência ou a escassez de referencialidade parental estará sobretudo relacionada com o número reduzido de personagens que caracteriza o conto e, por conseguinte, com o facto de aos enredos breves se associarem, mais frequentemente, relações unívocas entre si.

dentro deste – centra-se igualmente numa figura infantil, mas onde, precisamente, o universo familiar, as suas rotinas e a partilha de afetos constituem as suas principais linhas de força. É em torno de **Maria**, personagem apenas referenciada no subtítulo, que decorre a ação e cujo relevo se pode, em certa medida, intuir a partir do jogo capa-contracapa ou, ainda, das guardas, como antes se observou.

Na história da sua infância, onde figura, portanto, com traços físicos de uma criança, a menina-protagonista ganha individualidade não só pela sua fisionomia e indumentária, como também pelo próprio meio familiar/escolar em que se insere: a menina de vestido vermelho¹⁷⁵ – já assim representada no núcleo actancial, funcionando como um elemento coesivo da obra –, tem dois pais, Pedro e Paulo, duas avós, uma na cidade e outra na aldeia, um coelho de pano que esta última lhe fez, brinca com os primos e vai à escola, onde tem uma professora e muitos amigos.

Paralelamente, a personagem também manifesta uma certa complexidade psicológica, revelada num diálogo cúmplice entre os narradores, verbal e visual. O primeiro, autodiegético e instaurador de segmentos dialogais, incide, desde logo, a sua atenção sobre a menina em detrimento dos pais, retratando as suas experiências e rotinas (*e.g.*, as idas ao parque, os piqueniques em família, as viagens à aldeia), e favorecendo o cruzamento de emoções e estados de espírito. O segundo, além de descrever os cenários e os elementos-chave da diegese, acrescentando-lhes pormenores e ampliando os sentidos das palavras, contribui, igualmente, para a construção do retrato de Maria, cujas expressões faciais e corporais espelham o clima harmonioso e feliz em que vive.

Considerada «uma das principais vertentes da literatura de fantasia para os mais pequenos» (Bastos, 1999, 124), as histórias vividas por **animais que encarnam simultaneamente características humanas** marcam, igualmente, presença na obra de MB. Dispensando qualquer indumentária (com que surgem, ainda, habitualmente figurados estes seres antropomorfizados) e, logo, eventuais alusões à sua condição social, são a sua motivação e os seus atributos humanos que promovem a adesão dos leitores aos animais falantes da criadora em estudo.

¹⁷⁵ Esta característica da menina, combinada com outros elementos da narrativa, como a figuração da avó e alguns dos espaços físicos contemplados, trar-nos-á, facilmente, à memória, e numa leitura de carácter intertextual, o conto clássico imortalizado por Charles Perrault, *O Capuchinho Vermelho*.

De **Bernardino**, figura central do álbum homónimo, facilmente se distinguem características relativas ao género, à idade (ainda que vaga) ou mesmo à sua natureza, na medida em que mantém qualidades físicas inerentes à sua condição animal, residindo na sua densidade psicológica a maior complexidade. Símbolo da diferença e da individualidade humana, o pequeno herói com «físico de leão» e «alma de artista» (Ramos & Silva, 2008: 5), distingue-se do pai «muito grande e muito forte», contrariando a figura arquetipal do rei da selva, habitualmente conotado com a força, a altivez e a ferocidade. Em vez de comer «gazelas e outros animais como o pai», Bernardino compraz-se em contemplar o pôr do sol e em brincar com «os outros bichos da floresta», motivando a sua rejeição por parte do progenitor¹⁷⁶.

Triste e desiludido face à incompreensão de que é alvo¹⁷⁷, Bernardino encontra na fuga uma forma de superar o seu sofrimento, e é quando, acordado ao som de uma melodia, se deixa conduzir por uma ave – espécie de adjuvante e conselheiro mágico (com presença assídua no conto popular) –, na esperança de achar nela a chave para a felicidade e para a reconciliação. Materializada ou metaforicamente visualizada¹⁷⁸ através de grandes linhas ondulantes coloridas que embalam o pequeno felino, é, pois, a música, enquanto «elemento equilibrador e regenerador» (Gomes, Ramos & Silva, 2011: 137), que ajudará Bernardino a vencer a solidão, ganhando novos traços físicos/emocionais traduzidos em ânimo, orgulho e perseverança: «Tocava cada vez melhor e todos gostavam de o ouvir». Destaque-se a referência à figura coletiva (“todos”), cuja representação pictórica, contrariamente ao seu sentido holístico, concede uma presença exclusiva a crianças e animais, personagens próximas do pequeno protagonista, bem como do próprio leitor.

Associadas a uma certa reinvenção do maravilhoso que pontua a obra da

¹⁷⁶ Como notou, igualmente, Mercedes Gómez del Manzano, vários dos protagonistas da segunda metade do século XX passaram de «niño(s) protegido(s) por el adulto, muy ligado(s) y relacionado(s) con la familia y la comunidade más cercana» a «niño(s) solitário(s), marginado(s), lejos de los adultos y, con frecuencia, afectado(s) por situaciones familiares anómalas e, incluso, rozando los límites de “víctima familiar”» (Gómez del Manzano, 1987: 64).

¹⁷⁷ A evolução psicológica/emocional da personagem e a sua tristeza refletem-se numa relação de complementaridade entre o texto e as ilustrações, que ampliam os seus sentidos, acrescentando-lhe pormenores. Atente-se, por exemplo, na dupla página alusiva à fuga de Bernardino, à qual o texto se cinge, delegando para a componente icónica a figuração do pequeno leão numa expressão de profunda tristeza (a chorar), fornecendo, deste modo, a dimensão emocional que falta ao texto.

¹⁷⁸ Esta representação figurativa não se distanciará da estratégia plástico-expressiva que Cristina Sá (1996), seguindo Pierre Fresnault-Deruelle, distingue como uma das características da banda desenhada situadas em o icónico e o textual – os balões, as onomatopeias e as *metáforas visualizadas*.

criadora em estudo, a figuração de **personagens tradicionais ou fantásticas**, de criaturas híbridas, imaginárias (algumas, até, inquietantes), habitando mundos ilusórios e autossuficientes, é outra constante nos álbuns do *corpus*. Com recurso ao humor e ao cômico, MB confere-lhes características humanas, aproximando-as do universo de referências dos seus potenciais leitores.

É no primeiro volume da série homônima que **Tobias**, um rapazinho careca, de rosto redondo e sorridente, e uma cabeça desmedida face ao resto do corpo (característica, aliás, própria da condição infantil), ganha vida, erguendo-se nos seus módicos sete centímetros¹⁷⁹ do caderno de desenho da ilustradora. Invocando a imagem de um “super-herói”, o menino-protagonista, que enverga uns calções azuis e uma camisola vermelha com um “T” desenhado na frente, dota-se de “superpoderes”, sendo capaz de fazer tudo o que as crianças fazem (brincar, rir, chorar, fazer caretas) e não fazem (voar). Estabelecendo, desde logo, uma relação de empatia com o leitor, Tobias comporta-se como uma criança, exibindo atitudes, mas também sentimentos e emoções que lhe são inerentes (treme de frio, ri, chora, entristece-se, sente medo/raiva, *e.g.*). Metaforizando, de certo modo, a importância do sonho e do universo onírico no imaginário infantil, o pequeno herói entrega-se amiúde ao devaneio e à fantasia, convivendo com personagens e criaturas plurais (crianças, animais, anões, fadas, bruxas, criaturas híbridas, *e.g.*), com as quais alimenta a sua curiosidade e o seu desejo de descobrir o mundo que o rodeia.

¹⁷⁹ A propósito da miniatura e do poder que exerce no nosso imaginário, sublinhem-se as palavras de Gaston Bachelard para quem «as ‘miniaturas’ da imaginação nos levariam simplesmente de volta à infância, à participação nos brinquedos, à realidade dos brinquedos» (Bachelard, 1989: 158).

Além disso, atente-se na própria valência simbólica do número sete, enquanto símbolo da perfeição, conotado com a totalidade, a conclusão de um ciclo – ou de uma vida: «Sete indica o sentido de uma **mudança** depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva**. [...] Simboliza a **totalidade do espaço e a totalidade do tempo**. [...] Associando o número quatro, que simboliza a terra (com os seus quatro pontos cardeais) e o número três, que simboliza o céu, sete representa a **totalidade do universo em movimento**» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 603).

Figura 20 – Ilustração de *Este é o Tobias*

Dada a sua essência meta/intraficcional, Tobias simbolizará, ainda, *in lato sensu*, a própria coleção ou mesmo o livro enquanto objeto, evocando o processo da criação ficcional e promovendo um impacto afetivo junto dos mais novos. Simetricamente, a personagem que levou, exatamente, nove meses a “nascer” também resultará de uma relação maternal que a sua criadora – real ou ficcional – parece com ela celebrar.

De cabelos compridos e um vestidinho curto aos quadradinhos coloridos, **Bublina** é uma pequena bruxa, cujo ar simpático, ternurento, e, até, caricatural a distanciam da imagem maléfica que lhe está comumente associada. Vivendo «com outras bruxas, com mágicos e alguns animais», esta divertida personagem percorre lugares variados, montada no seu transporte preferido: uma vassoura especial, com cabo de madeira e uma “escova” em forma de lua.

Numa das suas viagens, Bublina descobre o «País-das-Cores», onde faz muitos desenhos e pinta o retrato do seu companheiro, o Gato Gráfiko. Já no seu quarto, que resolve pintar e encher de cores (e de sonhos), não falta uma estante de livros, porventura reveladores de um gosto especial pela leitura. À imagem do mundo infantil, a bruxinha distraída e, diríamos mesmo, “trapalhona” envolve-se nas situações mais cómicas e absurdas, deitando-se, por exemplo, na sua «cama pintada de fresco». Ao susto e à surpresa que a sua queda suscita soma-se o descontentamento da menina face ao castigo recebido por uma enigmática figura feminina adulta (uma bruxa). A propósito e entre parênteses, atente-se na figuração do felino, que, em jeito de piscadela de olho ou de narrativa paralela, surge no topo da página com uma expressão de medo ao ver o que sucede à companheira.

Figura de presença assumida no imaginário infantil, **o dinossauro**, disfarçado num monte «com árvores e algumas casas» e acordado de um sono milenar, é quem brinda os seus habitantes com um passeio pelos quatro cantos do mundo. No término da sua viagem e uma vez regressado ao seu lugar de origem, o «gigantíssimo bicho» verde, adornado com as espirais micénicas e os círculos dourados de Gustave Klimt, espreguiça-se e adormece, devolvendo a tranquilidade à sua pequena aldeia.

Além destas personagens, de índole infantil, antropomórfica e/ou fantástica, as narrativas de MB também acentuam a participação de figuras adultas, que não só pertencem ao universo familiar e ao quotidiano da criança, como se apropriam, em muitos casos, de especificidades que lhe são tipicamente inerentes.

No primeiro momento diegético d’*O livro do Pedro*, **Maria** – dupla protagonista deste e do livro dentro deste, recorde-se – é-nos apresentada como uma jovem mulher de vestido vermelho, que «tem um filho dentro da barriga» e que conta à filha a história da sua infância. Num ambiente familiar que transparece harmonia e cumplicidade, que o cenário e as próprias expressões faciais/gestuais da personagem sugerem, Maria procura com os filhos biológicos recuperar os laços e as rotinas que mais marcaram o belíssimo tempo vivido com os seus pais.

Pedro e Paulo são as duas figuras masculinas que adotaram Maria «quando era ainda muito pequenina». Com traços físicos visivelmente distintos, o primeiro, mais forte e mais baixo, usa calças azuis e uma camisola às riscas horizontais pretas e amarelas; o segundo, mais alto e esguio, com uma barba mais acentuada, enverga umas calças vermelhas e uma camisola azul. Desempregado durante um ano, Pedro é quem, nesse período de tempo, cria o livro de desenhos ficcionado. Em contraste, Paulo revela-se a figura mais ativa, conduzindo e levando a menina à escola antes de ir para o trabalho. Não obstante apresentarem situações profissionais distintas, ambos cozinham e contam «histórias de fadas, princesas e duendes», ou leem livros à menina ao deitar. Verdadeiros apreciadores das Artes e da Natureza, assíduos do cinema, do teatro e dos «concertos à noite», mas também de atividades ao ar livre (como demonstram as idas ao parque e os piqueniques), Pedro pinta e desenha, enquanto Paulo toca violino, lê e gosta de pesca. Manifestamente implicados no bem-estar e numa educação plural da criança, ambas as personagens ajudam a configurar o retrato de uma família não convencional, mas simultaneamente equilibrada, harmoniosa e feliz.

Já em *O meu Avô*, é a figura adulta que adquire protagonismo – relevo, em certa

medida, anunciado pelo título e para o qual também contribui, entre outros sentidos, o uso reiterado da letra inicial maiúscula no vocábulo «Avô». Mesmo perante a ausência de nome próprio, o ancião ganha individualidade através de um conjunto de características físicas e psicológicas, nem sempre em evidência com uma imagem trivial, como, à primeira vista, a calvície, o bigode e os óculos, a barriga volumosa e a camisa dentro das calças, seguradas por uns suspensórios, poderiam sugerir.

Na verdade, este avô «muito alto» (na percepção do neto, sublinhe-se), que tem uma casa com quintal e animais, também é pasteleiro e trata, diariamente, de ir buscar o neto à escola, de lanchar e brincar com ele, vestindo o arquétipo do “avô atual”: um avô “jovem”, energético e afetuoso, capaz de se tornar «muito pequeno» e de se converter no mais divertido companheiro de jogos, e eterno confidente. Alimentando a fantasia do neto e prestando-se a colaborar nos seus mais excêntricos projetos imaginativos, o idoso-protagonista também vai exibindo comportamentos próximos dos infantis, incentivando a sua identificação por parte da criança-leitora.

Em *O dinossauro*, e apesar da sua adultez, o indivíduo que encarna o – tradicional – paradigma do **professor**, aquele que se encontrava na escola da terra e «era quem tudo sabia», ostenta, similarmente, especificidades não afastadas de uma conduta infantil. São, pois, o caráter e as situações vivenciadas por esta figura de aparência humilde, trajada com a tradicional camisa de linho e estopa, o colete castanho e as calças pretas de burel (e, até, uns possíveis tamancos), que alimentam, de forma basilar, o humor que pauta toda a narrativa. Marcado pelo cómico, de raiz absurda e *nonsensical*, destaque-se o episódio eufórico com que encerra a diegese, e que comunica, em *post-scriptum*, a ingenuidade e a falta de atenção do repórter da viagem, que, inclusive, se esqueceu «de meter o rolo na máquina».

Coprotagonista – e narradora participante – da série “Tobias”, a **ilustradora** é uma mulher jovem e esbelta, cuja indumentária (uma camisola e uma saia) e o cabelo comprido apanhado lhe conferem sobriedade. A aparência despreocupada em favor da valorização da essência, poderá ocultar, ainda, uma certa irreverência perante os convencionalismos sociais, porquanto, na verdade, o caráter e a energia vital desta figura parecem modelar-se em função da criação artística e do seu desejo obstinado de ilustrar, mas também de uma sensibilidade e de um potencial imaginativo perante o mundo e a vida.



Figura 21 – Ilustração de *Este é o Tobias*

Rodeando-se de tintas e pincéis, munindo-se de lápis e papel, todos os motivos são válidos e os momentos oportunos para esta artista plástica se render ao poder transfigurador da imaginação: «ia já na 14.^a folha do [seu] caderno, quando, do canto da página, [reparou] num rapazinho de olhos muito abertos» que a chamou à narrativa, e que tratou, então, de humanizar. Simultaneamente surpreendida e seduzida pelo pequeno Tobias, que passa «a andar na [sua] cabeça todo o tempo», a ilustradora – que, na verdade, não é mais do que um autorretrato da sua criadora – entrega-se a uma espécie de instinto maternal, desenvolvendo para com o seu herói sentimentos de afeto e de proteção. Ademais, a opção antroponímica, ou a intencional denominação da personagem/narradora pelo seu ofício – assumindo-se, de certo modo, como uma figura referencial/social (Hamon, 1972) – acompanha a própria génese da coleção, concebida e dada a lume «para afirmação da profissão [do ilustrador] em Portugal» (Bacelar, *s.d.*).

É também neste quadro referencial proposto por Philippe Hamon que se insere, mais concretamente, a personagem histórica de **Leonardo da Vinci**. O homem «imenso», «com cabelo brancos muito compridos, e umas enormes barbas, brancas também», vestido com o típico traje renascentista, e que havia vivido «há muito tempo», remete, de facto, para um sentido cultural, cujo reconhecimento ou lisibilidade dependerá do grau de participação do leitor nessa mesma cultura, assegurando, no caso, um “efeito de real” (Barthes, 1968).

Figura 22 – Ilustração de *Tobias encontra Leonardo*

Saído de um «enorme livro» do *atelier* da ilustradora, Leonardo vem ao encontro de Tobias, iniciando o herói – e o próprio leitor – numa jornada pelo seu percurso artístico/científico. É, pois, a partir das suas memórias, mas também de alguns esboços ou desenhos guardados num «caderno já amarelo do tempo e amassado pelo uso», que o génio da História e o polímato do Renascimento, «[a]quele homem que tinha inventado tudo, porque sabia olhar para tudo o que estava à sua volta», partilha alguns dos seus mais célebres pensamentos e inventos, construindo, por exemplo, com a ajuda do pequeno Tobias, umas asas voadoras, uma bicicleta, uns «esquis» para andar sobre a água, ou, até, um canhão «com bolas de papel molhadas».

Desempenhando o papel de vilão, o **pai de Bernardino**, um leão «muito grande e muito forte», rejeita o filho diferente por julgá-lo incapaz, sugerindo a expressão de um ser frio e agressivo, em contraste com uma primeira e aparente manifestação de afeto. Conquanto o final “aberto-fechado” da diegese suscite leituras renovadas e a expectativa de uma eventual mudança/reconciliação, o progenitor – isento de nome próprio, deixando porventura implícito um carácter universal –, mantém-se irredutível, ao longo de todo o enredo.

Atuando em grupo como se formassem uma só personagem, destacam-se, ainda, as «**pessoas e animais**» do monte «transformado num gigantíssimo bicho», em *O dinossauro*. Num desfile (inter)geracional, diríamos quase etnográfico, da mais genuína

cultura popular portuguesa (e não só) – eles de calças e camisas coloridas, coletes escuros, chancas e chapéus; elas de blusas, saias e aventais, socos e lenços na cabeça –, homens e mulheres, avós, pais e filhos, movem-se segundo a mesma vontade e conferem verosimilhança à ação, pela recriação da cor local. Quando o dinossauro desperta e os moradores desta inusitada aldeia encetam a sua viagem, todos – «gente, coisas e bichos» – se divertem com o tremor provocado e por serem «atirados ao ar»; «todos» vêm à janela e se surpreendem com o que vislumbram. Curiosas e intrigadas, são igualmente estas «pessoas» que fazem subir ao palco o professor-investigador, para descobrir «que bicho era aquele» que as levava a percorrer os mais variados cantos do mundo e a deslumbrarem-se com «gente igual, gente diferente», «casas de todos os tamanhos», cores e feitios.

Desta feita, vemos quão variado e plural é o universo de personagens ficcionadas por MB. Ajustando o enredo àquilo que acredita ser familiar ao leitor infantil, a autora d'*O livro do Pedro* mostra-se, no entanto, preocupada em manter uma certa aproximação à realidade, principalmente ao nível dos cenários, fugindo, *a contrario*, a uma atitude estereotipada e obsoleta em relação à criança.

Porém, se o conjunto de figuras até aqui apresentadas foi alvo de uma caracterização relativamente genérica e sucinta (propondo-nos aprofundá-la ao longo da nossa análise), a complexidade psicológica de **Sebastião** justificou, a nosso ver, uma leitura mais atenta e demorada, que optámos, intencionalmente, por destacar neste espaço.

Cruzando a realidade ficcional e o universo fantasiado do menino-herói que dá nome ao título, o álbum *Sebastião* constitui, pois, um curioso e interessante retrato da psique da personagem. As duas narrativas visuais ou, mais precipuamente, os dois momentos de uma mesma história vivenciada pelo pequeno herói em idades diferentes¹⁸⁰, partem da mesma situação de sedução da personagem por um recipiente e pelo que este contém, servindo de trampolim para o seu devaneio.

Embora apresentem conteúdos similares, estas narrativas evidenciam também algumas divergências. A descrição física da personagem (nomeadamente ao nível do

¹⁸⁰ Sublinhe-se que o próprio facto de ambas as capas do álbum recriarem motivos da mesma narrativa, além de instaurar uma certa circularidade diegética, poderá reforçar a ideia da existência de uma única narrativa, ou de uma necessária leitura global.

tamanho/fisionomia, indumentária e postura), bem como os próprios cenários, permitem, desde logo, distinguir os dois estágios vitais que a caracterizam¹⁸¹, e que refletirão, a nosso ver, a intenção criativa e crítica da autora.

Na primeira sequência diegética, Sebastião, ainda bebê, com um ar sorridente e tranquilo, rodeado de brinquedos, dirige o seu olhar para uma caneca, deixando escapar por entre as suas mãos, a cauda e dorso de um pequeno peixe. Dominado pela curiosidade e pela busca de explorar/aprender sobre os objetos que o rodeiam – características, essas, tipicamente aliadas ao estágio sensório-motor, no qual aparenta igualmente situar-se o pequeno protagonista neste primeiro momento diegético –, o menino muda de posição, gatinha e movimenta-se até junto da caneca, numa tentativa de devolver o peixe ao seu *habitat* natural. O recipiente do qual se apodera Sebastião, e que agora ganha um “S” gravado na sua frente, contribuindo para a individualidade do menino-herói, deixa verter um líquido azul, abrindo portas a um maravilhoso espaço aquático.

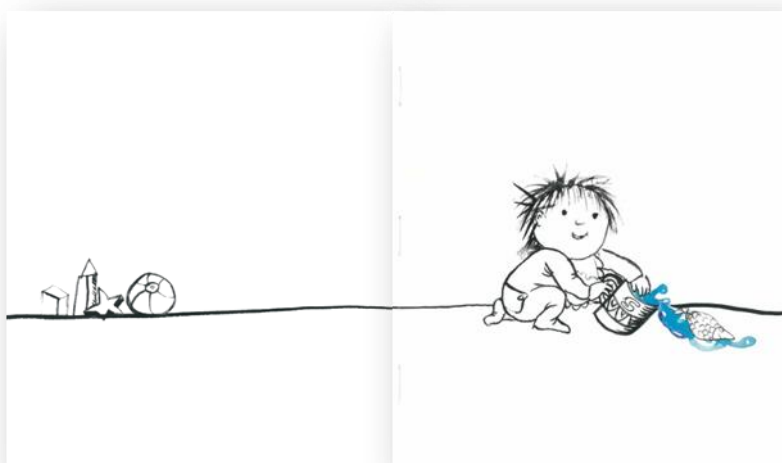


Figura 23 – Ilustração de *Sebastião*

À mudança de posições da personagem associam-se outras mudanças psicológicas e emocionais – e, até, interrelacionais –, para as quais também concorrem os próprios ambientes. Fazendo nossas as palavras de Maria Amélia Pinheiro, repare-se como

¹⁸¹ Note-se que a própria composição da página, nomeadamente a cor dos fundos, a variação de registos e de cores, ou os próprios planos de perspetiva, fazem eco dos dois espaços temporais/vitais em que se situa a personagem.

o líquido vertido aumenta de volume, alarga-se e toma conta da página, num mundo de magia colorida que reflecte alegria, entusiasmo e contentamento, visíveis na expressão do menino e mesmo do peixe, como se entre ambos se tivesse efectuado uma mútua doação: o menino devolveu o peixe ao seu universo natural, ao passo que o peixe lhe permitiu mergulhar num mundo de fantasia, mágico e verdadeiramente especial (Pinheiro, 2010: 54).

Com notórias implicações psicanalíticas, associadas nomeadamente à fantasia do regresso ao útero materno, Sebastião vê-se, assim, conduzido até às profundezas de um universo subaquático, povoado por atraentes criaturas (um peixe-rei, uma tartaruga gigante, um polvo, alguns peixes e uma pequena sereia), e no qual se celebra o encontro do «menino da terra» com uma «menina do mar»¹⁸². Mas o silêncio deste microcosmos, que serve de cenário às brincadeiras do menino e das suas novas amigas meninas-sereias, é subitamente quebrado por uma voz feminina adulta que chama Sebastião, deixando-o atónito e, quiçá, assustado, perante a ordem, o regresso ao real e, até, a punição. «Do corpo e talvez da alma do menino ficam, porém, a gotejar “farrapos” de azul – cor singular no espaço da página dupla com que encerra esta parte – que regressam ao seu “reservatório” original» (Silva, 2010: 70).

Numa representação icónica mais realista e de dimensões superiores, em especial do protagonista, agora com a aparência de um pequeno rapaz, o segundo momento da diegese volta a assentar numa metamorfose do real a partir do elemento aquático, evidenciando, porém, uma acrescida complexidade pictórica e simbólica. Situável numa fase pré-operatória – idade da representação mental, da inteligência simbólica e da fantasia, mas também do egocentrismo intelectual e da incapacidade de descentração –, o menino aparece sentado, com as mãos dentro das calças, em eventual descoberta e apropriação do seu corpo. O olhar evasivo e o ar sorridente da personagem acentuam o seu relaxamento e prazer numa aparente manifestação sexual/fálica imanente à evolução mental infantil, em particular nesta faixa etária. Ao longo das páginas seguintes, Sebastião deixa-se, novamente, seduzir pelo conteúdo de um recipiente, cujos tamanho e proporções em relação à figura central o assemelham a um bacio. Note-se, ainda, nesta sequência de abertura, a moderação nos detalhes comparativamente com a narrativa paralela, sendo este o único objeto representado.

¹⁸² Vide Silva (2010) e Pinheiro (2010).

O elemento desencadeador do sonho volta a transportar Sebastião para um espaço líquido, multicolorido e preenchido de formas plurais: umas de fácil percepção, como servem de exemplo uma cartola, um martelo, um carro, uma bota – elementos possivelmente associáveis a uma transmutação simbólica da figura paterna –, outras, pelo contrário, quase indecifráveis, pelo menos por parte de um leitor menos experiente. As posições e as expressões do protagonista, frequentemente reforçadas pelos contrastes de luzes e sombras, vão indiciando os estados de espírito ou o desenvolvimento da viagem mental e onírica da personagem, que, no seu ponto culminante, aparece no meio da página dupla – podendo representar, ainda, a centralização da criança sobre si mesma –, segurando na mão um bastão, símbolo do falo¹⁸³. Por sua vez, a justaposição de Sebastião e de uma figura híbrida, comparada a uma menina, poderá simbolizar, entre outras leituras possíveis, nomeadamente, em torno de um coração invertido que sustenta, a heterossexualidade. Igualmente associável ao conflito edipiano, a interrupção do sonho pela mesma voz adulta (à qual, ao contrário do que acontece na primeira parte, não se concede rosto), suscita, agora, contentamento no protagonista, porventura em jeito de gozo ou de provocação perante o castigo ao qual se rende.



Figura 24 – Ilustração de *Sebastião*

Com idênticos desenlaces, as duas narrativas que enformam este volume

¹⁸³ Atente-se, a título de curiosidade, na aproximação fónica do vocábulo “bastão” ao nome do menino-herói.

parecem, assim, funcionar como uma narrativa una ou episódica, retratando, de forma naturalista e simbólica, um ciclo do crescimento físico e psicossexual infantil, em perfeita harmonia, portanto, com o seu destinatário preferencial.

Com a sucinta abordagem às personagens de MB que agora fechamos, procurámos retratar um universo simultaneamente plural e uno, onde as figuras representadas, sejam elas infantis, adultas, humanas ou animais, “reais” ou fantásticas, ganham individualidade, e cuja densidade e riqueza de algumas

não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida (Aguiar e Silva, 1999: 710).

Ainda que tenhamos optado por cingir a nossa leitura às personagens mais relevantes do *corpus*, não depreciamos a presença de outras figuras que ajudam a configurar os cenários, não raras vezes convertidas em *leitmotiv* de relatos paralelos (*e.g.*, o coelhinho de pano de Maria), e que podem, como no caso da “menina das tranças amarelas”, resultar de referências homo-autorais.

4.2.3. Espaços e lugares: geografias narrativas

«Indispensável elemento estrutural do mundo narrado» (Aguiar e Silva, 1999: 602), o espaço reveste-se de uma importância crucial, quer pelas múltiplas relações que estabelece com as restantes categorias narrativas, quer pela dimensão semântica de que releva. Segundo registam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,

o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (Reis & Lopes, 2011: 135).

Na obra de MB, ancorada, como antes se disse, na dicotomia real/onírico, parece mesmo assumir-se uma referencialidade espacial, constituindo-se esta categoria como uma das pedras angulares da narrativa. Numa construção ficcional sedimentada na oscilação entre o espaço físico (aberto ou fechado) em que se movimentam as personagens e o território da sua geografia mais íntima, é, pois, a escolha daqueles em

que elas se posicionam que determina a relevância dos espaços, genericamente alicerçados numa tentativa de fuga (e libertação) ao real/material e na perseguição de uma visão aberta do mundo, distanciada do mal e mais próxima das coisas essenciais.

Embora nem sempre coincidentes com os espaços do discurso, ou mesmo confinados a um mesmo âmbito, os locais que servem de pano de fundo aos eventos e à movimentação das personagens, no *corpus* em exame, têm muito de comum. Cruzando binómios isotópicos antitéticos (realidade/fantasia, quotidiano/maravilhoso, criação/ação, adultez/infância, *e.g.*), constituem cenários de eleição da autora de *Sebastião* o espaço doméstico (ou o lar *lato sensu*), o espaço fantástico e/ou maravilhoso, e o espaço natural, através dos quais se cristalizam motivos insistentes e semanticamente expressivos, como a família e os afetos, a liberdade e o respeito pela diferença e pela individualidade humana, e, ainda, a valorização do sonho e da imaginação, em especial na busca do Eu e do Outro.

Se procurarmos classificar os lugares recriados por MB (por norma, indeterminados ou não localizáveis geograficamente), e admitindo a dialética bachelardiana, reconhecem-se, por um lado, os espaços interiores, fundamentalmente ligados ao universo familiar e às suas rotinas, às relações interpessoais e às vivências da infância – e nos quais se incluem, por exemplo, a casa, a escola, o *atelier* –, mas também à fantasia e ao imaginário coletivo infantil (como o castelo e o circo, *e.g.*); e, por outro, os espaços exteriores, com predominância para ambientes rurais e naturais (como os parques e outros espaços ao ar livre e/ou selvagens), remetendo, no seu conjunto, para lugares eufóricos de comunhão e partilha. Já aos espaços íntimos/utópicos, lugares de sonhos, viagens e divagações, mas também de pensamentos, memórias e emoções (para os quais a casa, por exemplo, volta a ser convocada), associam-se amiúde cosmos fantásticos e quase sem limites, onde o reino aquático ocupa um lugar de destaque (*Sebastião* ou *Tobias, os 7 anões e etc.*, *e.g.*).

Uma excursão breve pelos espaços dominantes ou mais «vivos» (Gordo, 1995) dos álbuns em análise permite, desde logo, avistar a **casa** no centro do universo ficcional. Atributo do cosmos humano¹⁸⁴, onde se combinam seres e elementos gratos à infância, o espaço doméstico, já revisitado, por exemplo, em *O dinossauro* e *O meu Avô*,

¹⁸⁴ Vide Chevalier & Gheerbrant (1994).

serve, igualmente, de cenário às duas narrativas que enformam *O livro do Pedro*. Embora em tempos e níveis descritivos/icônicos distintos – o primeiro, mais rarefeito, com elementos mínimos; o segundo, mais detalhado e colorido –, ambos os espaços recriados neste livro se centram na família e nas rotinas domésticas, ressaltando uma visão eufórica da casa, enquanto local de ventura, harmonia e equilíbrio.

O episódio diegético atinente à história de Maria – ou, mais concretamente, “O Livro do Pedro” –, recupera, muito particularmente, o universo «da casa das memórias e dos afetos»¹⁸⁵ da infância. Funcionando como uma espécie de lugar palimpséstico e, em certa medida, um macroespaço, o livro, a que regressaremos mais à frente, constitui o *ubi*, por via do qual se materializam as vivências arquivadas na memória da narradora-protagonista. Não casualmente, aliás, a casa simboliza o centro do universo, de que é, exatamente, um dos seus atributos o livro (*liber mundi*).

Em qualquer representação da casa, porém, as ilustrações de MB dão a conhecer o seu interior, evidenciando uma tendência para a revisitação de habitações como a cozinha (*O dinossauro*, *O meu Avô*, *O livro do Pedro*) e o quarto¹⁸⁶ (*Tobias fantasma*, *Era uma vez a Bublina*, *O livro do Pedro*, e.g.), espaços de convivência social e/ou propícios ao sonho que condensam a união e a intimidade (Bachelard, 1989). Fiéis ao universo de referências da autora, mas igualmente próximos do do leitor mais novo, esses espaços cingem-se a elementos essenciais, em detrimento de brinquedos, por exemplo, ou de outros objetos passíveis de perturbar a interação da criança com o adulto, acentuando a valorização das relações interpessoais.

Além do mais, se o discurso pictórico favorece a caracterização das personagens, excedendo, muitas vezes, a mera atualização de traços verbalmente elipsados, a inclusão de certos elementos conotados com a vida (ou a *imortalidade*) e os sonhos também resulta da sua dimensão simbólica. Atente-se, por exemplo, na repetição do padrão da camisola de Pedro no édredon da cama de Maria (ou de um amigo seu), ou na janela¹⁸⁷ do quarto de Bublina, que, por entre os seus vidros, deixa entrar “pingos azuis de céu”, ou mesmo, ainda, na figuração reiterada dos símbolos solar e lunar em várias descrições dos espaços em destaque.

¹⁸⁵ Cf. recensão breve de *A casa dos feitiços*, de João Manuel Ribeiro, por Ana Margarida Ramos (s.d.), in http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/portal.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=2458.

¹⁸⁶ A propósito da referência espacial ao quarto no álbum ilustrado, vide Moebius (2005).

¹⁸⁷ Sobre o simbolismo da janela, vide Díaz Armas (2002b).

Figura 25 – Ilustração d’*O livro do Pedro*

Se a casa representa, ainda na perspectiva de Gaston Bachelard (1989), para quem as suas divisões/andares correspondem aos estados da alma, o ser interior, esse eixo microcósmico também constitui «um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 166), e de cujo sentido também se impregnam, de forma evidente, alguns dos álbuns supramencionados.

Ora, é também a esse nível que entrevemos outro espaço dominante da obra de MB: o *atelier*. Com efeito, o local de nascimento de Tobias, aquele que é também o ponto de partida e o lugar de chegada do pequeno herói em cada uma das aventuras que compõem a série homónima, não constitui apenas o espaço em que confluem a criação e a ação, mas afigura-se, igualmente, como o abrigo e o local de regresso à tranquilidade do menino fantástico/metaficcional. Propiciando a passagem para mundos imaginários, numa busca individual do saber e da vida, a casa de Tobias situa-se nas raias de uma viagem, quanto a nós, iniciática¹⁸⁸, que incita a personagem a regressar ao seu quotidiano.

Nessa medida, o espaço doméstico arquitetado por MB, um lugar manifestamente simbólico e polissémico, também conserva no seu interior diferentes portas de acesso ao maravilhoso. Em consonância com traços morais/psicológicos das personagens (a curiosidade e a inocência, *e.g.*), componentes como um livro, uma

¹⁸⁸ A propósito do tópico da viagem, leia-se o ponto 5.2., do capítulo 5, da parte II.

janela, ou mesmo a caneca de Sebastião, constituem espaços transicionais para mundos paralelos, onde a lógica do quotidiano surge amiudadamente subvertida (Díaz Armas, 2002c), e onde se proporcionam aprendizagens e encontros diversos.

Em *Tobias, os 7 anões e etc.*, álbum (quase) exclusivamente composto por imagens, é o **livro** que inspira a passagem do pequeno herói para um cosmos fantástico – e, em certa medida, autorreferencial da literatura para crianças. Numa espécie de «metástase diegética» (Aguilar e Silva, 1999: 758), que obedece às regras do jogo metaficcional, apresenta-se a leitura – e, no fundo, a criação artística – como

un mundo en el que es imprescindible adentrarse, no tanto como lugar donde se alcanza una conciencia más profunda acerca de la realidad sino como otro lugar, alternativo y autónomo, en que se puede ser libre (Díaz Armas, 2002c: 23).



Figura 26 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.*

Transportado para o universo mágico da história que se encontra a ler, Tobias descobre-se a si mesmo num *descensus* vertiginoso e numa errância infinita pelas entranhas da terra, onde se desenham múltiplas perspectivas cénicas – algumas de construção antitética. Na «imensidão íntima» (Bachelard, 1989: 189) do pequeno herói, sucedem-se, assim, amplos espaços físicos e cenários típicos dos contos tradicionais/de

fadas, carregados de lirismo: ora uma idílica **paisagem bucólica**¹⁸⁹ e uma representação do *locus amoenus* – *topos* que encerra, em certa medida, a metáfora da infância atemporal (Lanciani e Tavani, 1993); ora o interior de um **castelo encantado**¹⁹⁰, espaço mágico em cujo pátio se encontra a fonte da “Água da Vida”¹⁹¹ e onde se perfilam vários diálogos intertextuais; ora, ainda, um sumptuoso **cenário subaquático**, onde atuam figuras sobrenaturais e/ou personagens-tipo do universo maravilhoso¹⁹².

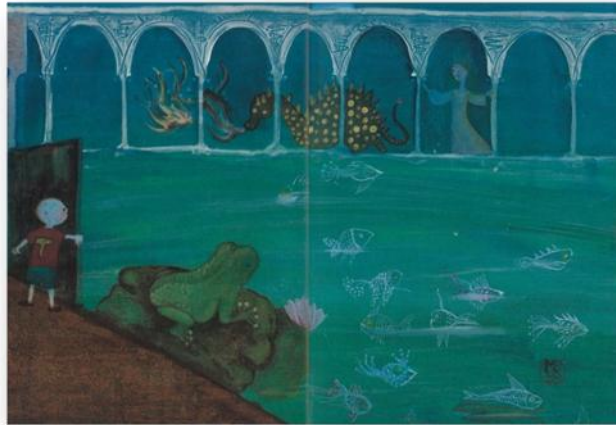


Figura 27 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.*

É curioso notar que os primeiros espaços, cenários de encontros, brincadeiras e descobertas, se situam no plano da horizontalidade¹⁹³, enquanto o último, local de repouso e tranquilidade¹⁹⁴, evidencia um descenso do rapazinho-protagonista,

¹⁸⁹ Veja-se a descrição, marcada pela luminosidade cromática e pela presença de elementos da natureza, como árvores, pássaros, um riacho e o mar.

¹⁹⁰ O castelo é também um dos lugares que marca a viagem fantástica de Tobias, «do lá de lá do arco-íris». Deparando com um imenso salão de festas e brincadeiras infantis, é a partir de uma janela que o pequeno-protagonista observa uma multiplicidade de personagens, objetos e cenários ligados ao imaginário – alguns, até, ao absurdo e ao *nonsense* –, quebrando os limites do real e suscitando a ilusão da criança-leitora. Retenha-se, nessa mesma descrição espacial, a presença reiterada de escadarias, símbolo por excelência da ascensão e da progressão em direção ao saber e à transfiguração (Chevalier & Gheerbrant, 1994).

¹⁹¹ A figuração de um amplo recinto aquático fechado, podendo sugerir a vida ou a «imortalidade» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 44) enquanto símbolo do tópicos iniciático, traz-nos, igualmente, à memória, entre outras alusões intertextuais, o conto homónimo dos Irmãos Grimm.

¹⁹² Atente-se na presença de anões/duendes, fadas/ninfas, um sapo e um dragão, por exemplo, cuja expressividade dos gestos e emotividade do corpo conferem elegância às formas, despertando sensações plurais.

¹⁹³ Nomeadamente, num processo de busca da maturação.

¹⁹⁴ Na perspectiva de Gaston Bachelard, «les rêveries devant une eau dormante nous apportent, elles aussi, un grand repos d'âme. [...] Il y a une eau dormante au fond de toute mémoire. Et dans l'univers, l'eau dormante est une masse de tranquillité, une masse d'immobilité. Dans l'eau dormante, le

nomeadamente no regresso às suas origens, que o mesmo é dizer à realidade/ao *atelier*.

Esse é também, aliás, o percurso de Sebastião, que rompe as barreiras artificiais da realidade e mergulha num imenso espaço aquático a partir de uma **caneca/bacio**. O recipiente mágico que delimita os dois mundos – divisão para a qual contribui, aliás, a própria linha de terra, que separa, igualmente, a esfera terrestre da celeste –, conduz o menino até às sombrias profundezas do mar e/ou ao interior de uma *caverna* subaquática povoada por seres fantásticos, sugerindo um implícito *regressus ad uterum*. Legitimamente comparável à casa, convertida na «topografia do nosso ser íntimo» (Bachelard, 1989: 20), o espaço marinho configura um cenário de *rêverie*, promovendo a evasão e a possibilidade de uma libertação ascensional (Aguilar e Silva, 1986).



Figura 28 – Ilustração de Sebastião

Por sua vez, a **janela**, que suscita a irrupção de Tobias no maravilhoso (*Tobias do lá de lá do arco-íris*) ou que se abre sobre o sol para iluminar o quarto de Maria (*O livro do Pedro*), representa, ainda, em *O dinossauro*, o eixo de transição entre o microcosmos doméstico e o espaço planetário. É, pois, a *sua* janela, espécie de tela em

monde se repose. Devant l'eau dormante, le rêveur *adhère* au repos du monde. Le lac, l'étang sont là. Ils ont un privilège de présence. Le rêveur peu à peu est dans cette présence. En cette présence, le moi du rêveur ne connaît plus d'opposition. Il n'y a plus rien *contre* lui. L'âme est partout chez elle dans un univers qui repose sur l'étang. L'eau dormante intègre toute chose, l'univers et son rêveur. Dans cette union, l'âme médite. C'est près d'une eau dormante que le rêveur pose le plus naturellement son *cogito*, un véritable *cogito* d'âme où va s'assurer l'être des profondeurs. Après une sorte d'oubli de soi qui descend à fond d'être, sans avoir besoin des bavardages du doute, l'âme du rêveur remonte à la surface, revient vivre sa vie d'univers» (Bachelard, 1978: 169).

movimento, que dá a ver ao menino-narrador – e ao próprio narratário/leitor –, a riqueza e a infinita diversidade humana, cultural e paisagística, desvelada numa viagem pelos cinco continentes, e concretizada pelas extensas e pormenorizadas ilustrações em página dupla. As alusões a espaços tão variados como Portugal, Itália, França, Checoslováquia¹⁹⁵, Austrália e Egito, entre outros países visual e metonimicamente representados nos seus principais monumentos ou *habitats*, sedimentam uma construção ficcional balizada pela diversidade, mas também, em certa medida, pela geografia e por uma visão global do mundo.

Mas a janela pela qual se perfaz a referida narrativa não só põe em contacto o pequeno narrador-observador, e, até, num relevante efeito de simetria, os aldeões em viagem, com o mundo exterior – e, quiçá, aquele em que se encontra o leitor –, como projeta o seu olhar para o espaço das relações familiares, permitindo-lhe captar o caos ali instaurado e o simultâneo entusiasmo espelhado nos rostos dos seus moradores.

Uma derradeira observação dos espaços exteriores e abertos na obra em estudo permite auferir, ainda, uma predileção pelos cenários rurais, reforçando o ideal *fugere urbem* ancorado na exaltação da natureza como retorno à infância (ou vice-versa) – ao lugar, portanto, da pureza, da harmonia e da justiça. Elogio à liberdade e à imaginação, «imprescindíveis na aventura de conhecer o mundo» (Silva, 2011: 158), é em espaços como os vales, os campos ou a floresta, lugares de inspiração e de meditação (*Tobias e o leão*, Bernardino, e.g.), que se vão desenhando ou definindo outras personagens ficcionadas por MB.

Incentivando um olhar atento sobre as relações sociais/interpessoais, promovendo a tolerância e a aceitação da diferença, o lar de Bernardino, local de estruturação dicotómica, assente nas contraposições bem/mal, justiça/injustiça, essência/aparência, entre outras, a **floresta** revela-se como um espaço “fechado”, um lugar de aprisionamento¹⁹⁶ e de frustração, indutor de sentimentos de ansiedade, ameaça e hostilidade (Alves, 2011) por parte do pequeno herói, e constitui um local de transição para um outro estado, um lugar de encontro consigo mesmo, rumo à paz e à felicidade.

¹⁹⁵ A própria figuração de uma aglomeração de casas, profusamente coloridas, com arquiteturas e tamanhos variados, além de revelar uma curiosa perspetiva do espaço pela sua disposição e orientação gráfica, relembra a iconografia checa, que teve especial influência na formação/criação artística de MB.

¹⁹⁶ Como metáfora do binómio liberdade/prisão, atente-se na representação antitética da música e da jaula, na ilustração epilogal do álbum.

Na verdade, o espaço natural/selvagem que «emoldur[a] a actuação do protagonista e a sua deslocação pelo mundo, por ‘aldeias, cidades e circos’» (Ramos, Gomes & Silva, 2011: 138), também prefigura um cosmos fantástico para a resolução do enredo¹⁹⁷. Como regista pertinentemente Natália Alves, a floresta,

en tant qu’incarnation de la nature à l’état sauvage, acquiert le symbolisme des contes de fées : elle est le cadre privilégié, le lieu magique où tout peut arriver. Par conséquent, elle est le lieu de rencontres magiques ou mystérieuses qui engagent une épreuve et d’où l’homme sortira initié (Alves, 2011: 64).

Na hora em que se faz presente a crise de identidade, o conflito entre o pequeno felino e o seu progenitor, e que Bernardino se rende à fuga em busca da superação da tristeza, «la nature communique avec le héros pour l’orienter et le faire accepter sa condition humaine et sa destinée» (Alves, 2011: 65). É, pois, com ajuda de uma ave, apenas representada visualmente, e da sua “flauta mágica” que o pequeno leão encontra o seu subterfúgio, anunciando-se a música como «o meio de realização pessoal e de conquista da felicidade» (Ramos, Gomes & Silva, 2011: 137).

Mas os ambientes não se cingem a despertar emoções na personagem, partilhando também o seu estado de espírito. A propósito, repare-se na composição da dupla página que retrata o encontro de Bernardino com o seu conselheiro mágico e na qual a esperança do herói parece traduzir-se numas pequenas folhas que brotam do solo. Este não é, todavia, um aspeto exclusivo do álbum em menção, sendo igualmente observável, entre outros vários exemplos, no já referido momento de clímax narrativo d’*O livro do Pedro*, onde uns girassóis situados em pano de fundo acompanham as movimentações e o entusiasmo da menina-protagonista.

Por último, retenha-se a passagem de Bernardino pelo **circo**, a reforçar o lugar deste espaço móvel na criação artística de MB. De indispensável e assumida presença no imaginário infantil, o universo circense pode ser entendido aqui como um espaço de

¹⁹⁷ A propósito da passagem de Bernardino do seu ambiente natural para o mundo estranho da cidade (ação que, no caso da figuração humana, consistirá em deixar a civilização para entrar na alteridade da floresta ou de outra transformação do espaço não familiar), note-se a ambiguidade na reversão do ambiente “real” – tipicamente recorrente nos contos de fadas/maravilhosos. Com efeito, se, por um lado, a floresta (ou a selva), enquanto espaço inicialmente disfórico, se posiciona como um lugar de encontro com o maravilhoso, conduzindo o felino até à cidade, em busca da superação da tristeza; por outro lado, o final “aberto-fechado” (ou “semifechado”) da diegese suscita a dúvida quanto à eventual devolução do herói ao seu ambiente natural e ao conseqüente restabelecimento da ordem.

arte e de liberdade, onde os sonhos e as qualidades do pequeno protagonista são reconhecidos. Já em *Tobias e o leão*, subtilmente estruturado com base em dois níveis diegéticos, esse lugar de evasão e de fantasia, fortemente marcado pelo cromatismo e pela voluptuosidade das formas e dos seres retratados, constitui outro espaço de confluência entre a criação e a ação, servindo, mais concretamente, de inspiração à ilustradora-protagonista para dar cor e alma a mais uma aventura de Tobias. Entre parênteses, recorde-se que a referida personagem feminina constitui um autorretrato de MB, para quem o universo surrealista e o imaginário circense de Chagall foram artisticamente determinantes.



Figura 29 – Ilustração de *Tobias e o leão*

Sejam eles interiores ou exteriores, humanizados ou naturais, reais ou fantásticos, os lugares de conceção circular que configuram o universo ficcional de MB parecem, muito em síntese, convergir para o espaço das relações familiares e interpessoais, lugar de abrigo demarcado pela partilha e pela afetividade, mas também pelos sonhos e pelas vivências/memórias da infância.

4.2.4. Tempo e movimento: o tratamento cronológico

Dimensões complementares inerentes a toda a experiência empírica, os eixos

espacial e temporal, mutuamente permeáveis e indissociáveis no texto narrativo, também cimentam nos álbuns de MB um universo ficcional cronotópico¹⁹⁸, potenciando cruzamentos interpretativos diversos.

No segmento editorial em análise, as potencialidades do texto e das imagens para conferir expressão a ambas as categorias primordiais cristalizam-se, em primeiro lugar, em torno da noção de relato. Daí que as relações espaço-temporais se devam considerar mediante o projeto narrativo e os recursos adotados para a sua concretização. Todavia, a emergência de novos modos de expressão à margem dos esquemas narrativos tradicionais, diante dos quais o álbum deixa de se reduzir ao propósito narrativo, obriga a uma observação atenta da inscrição da temporalidade na imagem, bem como da *mise en page* de ambos os discursos verbais e visuais. Além disso, a própria intersemiose imagem-texto pela qual se demarca o gênero opera-se em função de variados tipos de elipses¹⁹⁹, com implicações acrescidas na sequência temporal e no ritmo de leitura.

Deixando para um segundo momento do presente ponto a sua leitura na relação texto-imagem, centremo-nos, por hora, na análise da expressão temporal nos textos do *corpus*, começando pelos enredos lineares e, logo, condizentes com a percepção da passagem de um tempo (cronológico) transcorrido na ordem natural dos acontecimentos narrados. Destacam-se, por um lado, as narrativas descritivas *O meu Avô* e *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, que, plasmadas num *presente atual* ou num *presente do presente*, seguindo a filosofia agostiniana do tríplice presente²⁰⁰, se apoiam exclusivamente no recurso ao presente do indicativo, expressando o caráter habitual e iterativo das ações reveladas.

¹⁹⁸ Recorde-se que ao conceito bakhtiniano de *cronótopo* corresponde «ce qui se traduit, littéralement, para ‘temps-espace’ : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c’est qu’il exprime l’indissociabilité de l’espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l’espace). [...] Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui-ci est perçu et mesuré d’après le temps» (Bakhtine, 1978: 237).

¹⁹⁹ Como procuram sistematizar Fernando Zapařaín e Luis Daniel González, «en los álbumes hay distintas formas de decir cosas sin decirlas, y esos espacios vacíos, o elipsis, son precisamente los que configuran el sentido de un historia» (Zapařaín & González, 2010: 92). Mediante a classificação genettiana, os autores distinguem as “elipses interiores ao álbum”, com e sem palavras; as “elipses estruturais”, com implicações temporais; as “elipses de conteúdo”, com efeitos variados, quer ao nível formal, enquanto estratégia narrativa, quer ao nível expressivo (*idem, ibidem*).

²⁰⁰ «Le présent du passé, c’est la mémoire, le présent du présent, c’est la vision directe, le présent du futur, c’est l’attente : *memoria, contuitus, expectatio*» (Santo Agostinho, 1964: 269). *Vide*, ainda, Ricoeur (1983).

Os restantes relatos (lineares)²⁰¹ remetem, por sua vez, para um momento anterior ao da enunciação, localizando os eventos num tempo indeterminado, pela ausência de marcas cronológicas precisas. São, pois, locuções adverbiais como «um dia»²⁰², «uma vez»²⁰³, entre outras coordenadas temporais fornecidas, ora na parte inicial do discurso, ora na abertura das ações principais, que marcam a distância e a imprecisão temporal num tipo de representação abstrata do tempo, possivelmente explicável através da percepção subjetiva que o destinatário explícito infantil possui acerca desse mesmo conceito. Além disso, este tipo de abordagem (a)temporal também permite colocar a tónica nas personagens e/ou nas situações descritas, enfatizando a perenidade e o caráter universal das histórias recriadas.

Se atentarmos nos *incipits*, enquanto momentos decisivos na captação da atenção do leitor, que conforme sublinhámos correspondem, mais amiudadamente, a uma apresentação das personagens, esses também podem, desde logo, informar acerca do espaço e do tempo em que decorre a ação.

É por via da fórmula canónica «Era uma vez» que se abre o discurso em *Bernardino*, narrativa próxima da fábula ou do conto de animais, e que rompe, de certo modo, com o mundo quotidiano, introduzindo o leitor no pacto da ficcionalidade. Em consonância com o mote glosado, centrado na defesa da diferença e da individualidade humana, essa marca de atemporalidade parece não só contribuir, à semelhança do que observara já em outro contexto Maria Emília Traça, «para a sua credibilidade, removendo-o de épocas e lugares familiares, como salienta a universalidade dos temas presentes; os conflitos não são locais mas de todos os tempos e para todos os lugares» (Traça, 1992: 32).

Na história protagonizada pela bruxa Bublina, é o título que fornece a indicação espaço-temporal sustentada na fórmula hipercodificada de abertura. No entanto, se esta

²⁰¹ Referimo-nos, mais concretamente, aos volumes *Bernardino*, *Tobias fantasma*, *Tobias encontra Leonardo*, *Tobias e as máquinas de Leonardo*, *Tobias do lado de lá do arco-íris* e, ainda, *Era uma vez a Bublina*.

²⁰² Leia-se em *O dinossauro*, «**Um dia**, tudo começou a tremer: gentes, coisas e bichos eram atirados ao ar»; em *Era uma vez a Bublina*, «**Um dia**, quando voava, Bublina descobriu o País-das-Cores»; em *Bernardino*, «**Um dia** o Bernardino resolveu ir-se embora»; em *Tobias fantasma*, «— Por favor, pinta-me de branco. Completamente de branco. Quero ser um fantasma! Pediu **um dia** o Tobias à ilustradora».

²⁰³ Leia-se em *Este é Tobias*, «**Uma vez**, estava eu a desenhar, e ia já na 14.^a folha do meu caderno, quando, do canto da página, reparei num rapazinho de olhos muito abertos. Estava a olhar para mim!».

tende a colocar os eventos num tempo de anterioridade indeterminada face ao discurso, o espaço preambular da narrativa demarca-se por um início *ex abrupto* – e visivelmente discrepante de um *in illo tempore* dos contos maravilhosos –, escorado no recurso ao presente do indicativo, aspetualmente conotado com a pontualidade e a instantaneidade: «Aqui está a bruxa Bublina e o Gato Gráfico». Também a função deíctica temporal aditada ao advérbio de lugar induz à concretude de um presente atual, cristalizando a presença da pequena protagonista num tempo e num espaço próximos da instância de enunciação. A rutura com a distância cronológica adiantadamente sugerida pela «catáfora tópica ‘Era uma vez’»²⁰⁴, cuja tónica, refira-se, recai muito mais sobre a personagem do que sobre o tempo, mais não ambiciona, porém, que insinuar a sua presencionalidade atemporal, ou melhor seria dizer, num *hic et nunc*. De ressaltar ainda que, tratando-se de um álbum narrativo e, logo, caracterizado pela predominância do visual sobre o verbal, bem como pela elipse discursiva, a referida rutura prende-se, fundamentalmente, com uma estratégia de aproximação ao leitor no momento de revelação da personagem, sem interferir, cremos nós, na linearidade temporal do relato.

Também a mudança de tempo verbal na ação nuclear, introduzida mais adiante pela locução adverbial “um dia” («Um dia, quando voava, a Bublina descobriu o País-das-Cores») que projeta a enunciação para acontecimentos pretéritos, poderia, porventura, suscitar alguma surpresa no leitor. Ainda assim, dada a função prefacial do espaço que precede o núcleo actancial, atinente a uma caracterização da personagem, a variação temporal não nos parece perturbar, por isso, a sua perceção²⁰⁵. Nem mesmo a presença de outras eventuais anacronias, nomeadamente considerando-se a prolepse na descrição «Depois guardou algumas tintas e pincéis, para pintar mal chegasse a casa», que decorre substancialmente da contenção verbal, e através da qual se antecipa parte da informação ao leitor para manter a sua expectativa, revela intervir na ordem dos eventos narrados.

²⁰⁴ Retenham-se as palavras de Américo Lindeza Diogo quando sublinha: «O texto abre com a catáfora tópica ‘Era uma vez’, com todas as vantagens que daí advêm, identificação da matéria como uma história, colocação dos eventos num tempo indeterminado que é, ainda assim, o de um tempo diferente – ficção por um lado e mundo razoavelmente isento das constrições do princípio da realidade –, e colocação dos eventos num passado que argumenta a completude do que se vai narrar» (Diogo, 1994: 56).

²⁰⁵ Atente-se, aliás, no valor genérico da única forma verbal no presente, no referido núcleo actancial: «No País-das-Cores, Bublina também quer pintar». Mais do que descrever uma situação pontual, a ação da bruxinha-protagonista parece-nos construir-se, pois, como atemporal (ou válida em qualquer situação de enunciação), além de se aproximar do universo de referências do leitor.

Também nos casos de *Tobias fantasma* e *Tobias encontra Leonardo* (apenas para mencionar outros dois exemplos), apesar da anterioridade dos acontecimentos relatados e dada a natureza destes volumes – ambos inseridos numa série, recorde-se –, as narrativas se iniciam de forma abrupta e sem qualquer interlúdio, mergulhando o leitor no âmago da ação. No primeiro álbum, porém, são as palavras do pequeno protagonista – «– Por favor, pinta-me de branco. Completamente de branco. Quero ser um fantasma! Pediu um dia o Tobias à ilustradora» – que enformam o *incipit*, conferindo vivacidade, realismo e, em certa medida, presencialidade ao discurso, mesmo num tempo pretérito.

Por seu turno, o espaço preambular da segunda narrativa mencionada (sexto volume da coleção e primeiro da minissérie coprotagonizada por Tobias e Leonardo da Vinci) anuncia: «Tobias ia cantarolando, enquanto se balançava, de lá para cá, numa fitinha pendurada num enorme livro». Neste caso, o uso do gerúndio não só assinala a ação durativa/contínua do pequeno herói (acrescida a um valor de simultaneidade, quando associado à oração «enquanto se balançava») numa anterioridade não localizável cronologicamente, especialmente perante a ausência de coordenadas temporais, como insinua o seu começo antes da própria abertura da diegese. Mas, na verdade, decorrente da continuidade narrativa que sustenta a forma seriada (já abordada em momento anterior), este início inadvertido e isento de introduções dirige-se a um leitor implícito, conhecedor da personagem e dos espaços que caracterizam a coleção.

Um apontamento breve, ainda, para assinalar o tratamento temático do tempo na minissérie em referência. Com efeito, nos dois álbuns coabitados por Tobias e Leonardo da Vinci, a figuração da personagem referencial/histórica também evidencia um interessante paralelismo entre o passado histórico e o presente ficcional, cuja recriação a um tempo fará ressaltar a atemporalidade da obra do artista elogiado.

Genericamente, conquanto se centrem em factos consumados, predominantemente narrados no pretérito perfeito do indicativo, o emprego de outros tempos/formas verbais com que são, muitas vezes, introduzidas e encerradas essas narrativas lineares, tais como o pretérito imperfeito do indicativo ou mesmo o uso do gerúndio em conjugações perifrásticas, a par, ainda, da presença do discurso direto, que traduz uma certa simultaneidade/instantaneidade diante dos eventos narrados, permitem sincronizar os acontecimentos, conferindo verosimilhança à ação e favorecendo a orientação do leitor, e a sua adesão ao relato, num tempo que lhe é facilmente reconhecível.

Mas nem todas as narrativas de MB obedecem a uma linearidade, nem mesmo do ponto de vista da sequência temporal, registando-se desencontros ou distorções frequentes entre a ordem temporal dos acontecimentos e a ordem por que são narrados, com implicações variadas no ritmo de leitura. Rompendo com o respeito pela cronologia que, mais recorrentemente, determina o álbum narrativo (Van der Linden, 2007), MB obriga, assim, o leitor a interrogar-se acerca do momento da enunciação, do grau de instantaneidade, ou mesmo dos narradores explicitamente designados ou não, incitando-o à aventura interpretativa.

À semelhança do observado em *Era uma vez a Bublina*, o *incipit* d' *O dinossauro*, espécie de prólogo narrado na primeira pessoa e numa enunciação aparentemente infantil – «Em frente à minha janela, há um monte com árvores e algumas casas. Nesse monte, moram também pessoas e animais» –, assenta no recurso ao presente do indicativo, evocando a instantaneidade dos factos descritos, em jeito de contextualização espacial do leitor, com quem visa estabelecer, desde logo, uma certa familiaridade antes de se iniciar o relato propriamente dito. Já a locução adverbial, que introduz de seguida, num movimento abrupto e diríamos quase analéptico, o momento fulcral da narrativa, implica a passagem para o pretérito perfeito: «Um dia, tudo começou a tremer: gente, coisas e bichos eram atirados ao ar». A discrepância nos tempos verbais não parece impedir, contudo, uma leitura contínua dos acontecimentos narrados, porquanto, na verdade, a ação central, iniciada quase *in media res*, convida a um fluido percurso de leitura e a uma “viagem sem escala”, conectando-se elipticamente os diferentes níveis cronológicos.

É, então, o *explicit*, convertido num *post-scriptum*, que, retomando o tom da abertura da narrativa, resolve a ambiguidade no leitor em face da instância enunciativa: «PS: Nunca vi as fotografias! O professor tinha-se esquecido de meter o rolo na máquina». A rutura ocasionada pela mudança de tempo verbal, bem como do próprio registo que cede lugar à isotopia metalinguística, evidencia a descontinuidade cronológica, acentuando a distância entre o tempo da história e o tempo do discurso. A viagem percorrida pelo gigante dinossauro afigurar-se-á, assim, aos olhos do narrador infantil como situada num espaço temporal ignoto, uma vez que é, única e verdadeiramente, percecionada, através das imagens, pelo leitor/espectador, implicado na reconstrução dos sentidos da história. Sublinhe-se, ainda, a presença da analepse neste momento epilodal da narrativa, a reforçar a desordem temporal dos

acontecimentos narrados.

Em outros lugares, e como referimos já, o funcionamento do álbum como um universo circular também constitui a oportunidade para MB jogar com mecanismos metaficcionais, com evidentes implicações na expressão temporal. Não obstante a estrutura linear da narrativa, retenham-se, desde logo, em *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*», ambos os filactérios adscritos num tempo presente como prefácio e posfácio à narrativa central, que, por sua vez, descreve, analepticamente, o processo de elaboração do livro epónimo.

Numa história desenvolvida em dois níveis narrativos, claramente visíveis tanto ao nível textual como ilustrativo, MB estabelece, n' *O livro do Pedro*, um interessante paralelismo entre o tempo cronológico presente (no qual decorre a ação da narrativa de primeiro nível) e o tempo passado (coincidente com o período relatado da infância da protagonista e atinente, portanto, ao livro criado por Pedro, no ano em que esteve desempregado). Rodeado de sugestões de *mise en abyme* – desde logo, patenteadas no próprio título/subtítulo –, este álbum revela-se um exímio desafio à experimentação pós-moderna, obrigando, não raras vezes, o leitor – e, até, o próprio contador – à autorreflexão, provocando sensações de vertigem, em resultado dos saltos realizados entre os diferentes níveis diegéticos. E ainda que, por instantes, algumas dúvidas possam ser suscitadas, é impossível não sublinhar como, na globalidade da obra, se consegue um perfeito equilíbrio entre ambas as narrativas que a integram.

Se procurarmos dividir o livro em três partes, assistimos, na primeira – a narrativa de primeiro nível –, a uma história contada por um narrador heterodiegético, que descreve as características das personagens, o espaço e a ação a decorrer, mantendo, simultaneamente, um ponto de vista onisciente, na medida em que revela conhecer o íntimo dos protagonistas, pressentindo ou adivinhando os pensamentos e as ações de cada um. Por esse motivo, o narrador recorre, nesta primeira parte, ao futuro do indicativo e às conjugações perifrásticas presente e futura, anunciando ações expectáveis.

Já no segundo livro, isto é, na narrativa encaixada (ou de segundo nível), é Maria que assume o lugar do narrador, alternando-o, ainda, com o discurso direto das personagens da sua história, conseguindo dar-nos conta do seu universo interior, das memórias felizes que guarda do passado e dos seus sentimentos atuais. A passagem de uma narrativa para a outra é assinalada, em termos narrativos, para além da alteração no

próprio modo discursivo, por uma mudança nos tempos verbais, imperando, neste segundo nível diegético – e, logo, referente ao passado – o pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito composto do indicativo, através dos quais a narradora retrata, de forma autêntica e verosímil, as rotinas que mais marcaram a sua infância, facilitando, ainda, deste modo, a sua identificação por parte do leitor.

Merece especial destaque, neste núcleo actancial, o recurso à prolepse, acrescentaríamos *analéptica*, por via da qual a narradora antecipa, abruptamente, no seu regresso ao tempo o episódio dramático da narrativa (o seu oitavo aniversário): «Um dia fiz anos». Atente-se, ainda, no desenlace/epílogo original e desafiador deste segundo momento diegético, onde a narradora convoca o leitor (ou o narratário) a entrar na história e a participar na ação. Situando-o no mesmo nível da filha à qual se dirige, Maria indicia «a surpresa estava ao virar da página», requerendo, deste modo, a atenção e a participação de ambos os espectadores, como se juntos estivessem numa mesma “plateia” ou como se, lado a lado, pertencessem a um mesmo público, porque, afinal, se o leitor não virar a página, só a filha irá encarregar-se de o fazer, sem que ele possa assistir ao clímax da intriga e descobrir a prenda que a menina então recebera.

Na terceira e última parte do livro, assiste-se a um retorno à narrativa de primeiro nível, construindo-se um universo circular ²⁰⁶: regressa o narrador heterodiegético onisciente, circunscrito num espaço temporal imediato. Observe-se como o discurso volta a assentar na conjugação perifrástica futura, comunicando uma certa previsibilidade do relato, a repetitividade das ações que, pelo seu significado afetivo e simbólico, marcam a vida e a rotina desta família. Não obstante a sua condição, este narrador revela, ainda assim, não estar a par de tudo, já que ao colocar-se no mesmo nível das personagens – e até do próprio leitor, que deixa interrogado e expectante –, cede lugar a um final questionador.

Posto isto, e atendendo à eminência do cronótopo no mútuo preenchimento de lacunas entre ambas as linguagens verbal e visual no álbum, importa agora refletir sobre a impressão de temporalidade e de movimento na sua articulação ao longo das páginas.

²⁰⁶ E note-se que à circularidade da diegese, marcada pelo regresso ao espaço-tempo “real” e à narrativa de primeiro nível, também se sobrepõe, implicitamente, um círculo geracional, uma vez que Maria, regressada das suas memórias da infância, delegará para a própria filha a narração da sua história.

Da expressão espaço-temporal na relação verbo-icónica

Como têm deixado claro alguns estudos preliminares em torno do álbum²⁰⁷, nem a causalidade e nem a temporalidade se podem expressar de modo conclusivo exclusivamente a partir das ilustrações, sendo apenas por via da inferência que o sistema de signos visuais se revela capaz de indiciar acerca do tempo. São, pois, imagens (ou uma sua sequência) alusivas a relógios, calendários, ao nascer e ao pôr do sol, ou, ainda, a alterações sazonais, que logram conferir expressão visual ao fluxo do tempo. Na maioria dos casos, contudo, a narrativa verbal (seja ela explícita ou não) amplia os sentidos e é a que assegura uma conexão temporal entre as imagens, insinuando um avanço no tempo. Por esse motivo também, o tempo da narrativa no álbum é necessariamente mais extenso do que o tempo da narração, e, por conseguinte, da leitura.

Na imagem isolada: do instante pregnante à sucessão simultânea

Se uma imagem “fixa e única”, traduzindo-se as palavras de Sophie Van der Linden (2007: 102), não se encontra predisposta a expressar causalidade e temporalidade, vários recursos visuais e “interdiscursivos”, igualmente patentes no *corpus* em estudo, revelam-se ao serviço da sugestão de movimento e de dinamismo.

Desde logo, uma das respostas mais evidentes a esta problemática reside nas potencialidades da imagem para suscitar a ilusão de uma duração. Na verdade, e como tem sido demonstrado na tradição pictórica²⁰⁸, a imagem fixa, mesmo que limitada comparativamente com a imagem animada, poderá sugerir uma evolução temporal para além dos seus próprios marcos, através, nomeadamente, da apreensão de um instante, que, por mais breve que seja, consistirá sempre numa duração. A comprová-lo, atente-se, entre outras, numa ilustração em página dupla de *Tobias fantasma*, onde o pequeno herói se esconde atrás de um árvore, enquanto duas crianças figuram sentadas a ler, outras brincam e atiram uma bola ao ar, ou outras, ainda, saltam à corda. Empenhado

²⁰⁷ Vide Nikolajeva & Scott (2001) e Van der Linden (2007).

²⁰⁸ Como sublinha Sophie Van der Linden, recorrendo a Gotthold Ephraim Lessing (1766/1990) «Au XVIII^e siècle, Gotthold-Ephraim Lessing affirme qu’il est tout à fait possible de représenter un évènement par la seule représentation d’un instant qui en exprime l’essence, soit un ‘instant prégnant’» (Van der Linder, 2007:102).

em representar um acontecimento por meio de uma imagem que concentre as suas componentes essenciais, a cristalização do *instante pregnante*, expressivo e carregado de sentido, obtém-se a partir da justaposição de fragmentos visuais pertencentes a instantes variados.

No caso da ilustração alusiva ao sonho de Leonardo, em *Tobias encontra Leonardo*, mais propriamente centrada na descrição de uma situação do que na representação de uma ação, a imagem suscita a ilusão de um *qualquer instante*. Extraída de um suposto *continuum* temporal, a representação icónica das treze personagens reunidas em torno de «um qualquer piquenique» demarca-se pela instantaneidade, imprimindo um certo realismo e deixando implícita a ideia de um lento desenrolar actancial. Mais do que suscitar a ilusão do movimento, visa, portanto, difundir o instante (Van der Linden, 2007). O mesmo se observa, por exemplo, na representação das «pessoas e [dos] animais» que viajam no dorso d’*O dinossauro*, e cujas posturas e olhares fixos poderiam insinuar terem sido capturados através de uma lente fotográfica.

Em contraste com o instante *pregnante*, que condensa os eventos para suscitar uma duração, o *instante em movimento*, segundo a nossa tradução dos termos propostos por Sophie Van der Linden (*idem, ibidem*: 104) visa, por sua vez, captar a essência de uma ação em desenvolvimento, reduzindo a sua duração, para, *a contrario*, intensificar a força sugestiva da imagem. Uma das figurações, porventura, mais expressivas nos álbuns em estudo prende-se com uma outra ilustração de *Tobias fantasma*, onde a menina das tranças amarelas salta numa poça de água e surge representada numa postura dinâmica, com os braços e um pé levantados. Observe-se ainda, nesta imagem, uns salpicos de água aos pés da personagem, a acentuarem a força e a sugestiva rapidez da ação/movimento. Em *O dinossauro*, é, ainda, uma linha de movimento circular, desenhada em torno da personagem, que, em consonância com o texto verbal, sugere as andanças do professor-investigador, que «[se] pôs a pensar, fez umas contas, andou de lá para cá [...]» até esclarecer o descomunal período de latência em que se demorou a criatura em epígrafe («Deve ter estado para aí uns 30.000.000.025 anos e 7 meses a dormir, e acordou agora...»). Conquanto se centrem num instante preciso, este tipo de imagens (ainda observáveis em *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* ou *O livro do Pedro, e.g.*) revela-se capaz de transmitir fortes sensações de movimento.

Figura 30 – Ilustração d’*O dinossauro*

Mas o recurso plástico/gráfico seguramente mais recorrente e eficaz na expressão de temporalidade e movimento numa imagem isolada, e igualmente presente nas ilustrações de MB, prende-se com a técnica devedora da banda-desenhada que Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001) designam de *sucessão simultânea*. Baseado numa representação reiterada e sequencial, no mesmo espaço da página, de uma imagem, ou, mais precipuamente, de uma personagem, aspirando à sua animação, este procedimento visa retratar as sucessivas fases de uma ação (ou de uma deslocação física, *e.g.*), cujas diferenças deixam implícito o lapso temporal decorrido no seu intervalo. Além do exemplo já em outros lugares examinado d’*O livro do Pedro*²⁰⁹, que retrata as movimentações progressivas de Maria no episódio dramático da narrativa encaixada, retenha-se, uma vez mais em *O dinossauro*, a desmultiplicação de posturas do repórter da viagem, que «tirou imensas fotografias», ou, ainda, a ocorrência sequenciada do pequeno Tobias, quando se apronta a enfrentar e a riscar o leão epónimo (*Tobias e o leão*).

²⁰⁹ Cf. Parte II, capítulo 4, ponto 4.1.1.



Figura 31 – Ilustração de *Tobias e o leão*



Figura 32 – Dupla página d'*O dinossauro*

Se, no primeiro caso, as distintas e espaçadas etapas da deslocação de Maria evocam um movimento linear e único, imprimindo rapidez e dinamismo, no exemplo de *Tobias e o leão*, o abreviado intervalo entre cada uma das ocorrências do pequeno herói, a par da variação de posturas e expressões faciais/corporais, que evidenciam um temor e uma hesitação graduais, sugerem a ilusão de um movimento mais lento e menos brusco. Saliente-se, ainda a propósito da referida sequência pictórica, a contradição (ou disjunção) com o texto verbal, que, apoiado no assíndeto «Levantou-se, sacudiu-se e avançou decidido», insinuaria, *a priori*, uma atitude mais desenvolta. Já as sete manchas visuais que reiteram, em diferentes posturas, a figura do professor-fotógrafo, distribuem-se, de forma aparentemente aleatória, no espaço da dupla página, recaindo muito mais sobre a frequência com que ocorre a ação retratada – principalmente se atendermos ao discurso verbal iterativo que as acompanha –, do que propriamente sobre a sua duração ou o seu curso temporal.

Numa sequência de imagens

A sugestão de evolução temporal no álbum, e mais concretamente na obra de MB, pode igualmente concretizar-se através de uma sequência de ilustrações (em páginas simples ou duplas). O exemplo talvez mais expressivo, espelhado em *Bernardino*, resulta da «repetição rítmica, tanto linguística, com a reiteração da forma verbal actancial ‘andou’, como pictórica, pela ocorrência visual sequenciada da figura do herói a deambular pelo mundo em busca da felicidade, imprimindo dinamismo e sugerindo simultaneamente a deslocação espacial e a passagem do tempo» (Ramos, Gomes & Silva, 2011: 139). Submetida às leis da perspectiva, e conferindo um efeito de *travelling* à cena, a representação icónica da trajetória do pequeno felino opera-se – à semelhança do contemplado em *O livro do Pedro* – mediante a profundidade de campo: reiterando a personagem em tamanhos díspares e crescentes à medida que se aproxima do *terminus* da sua viagem, este efeito de sucessão simultânea, transcorrido ao longo de duas duplas páginas profusas, invoca sensações de distância e de morosidade.



Figuras 33, 34 e 35 – Duplas páginas de *Bernardino*

Dimanando da forte relação intersemiótica ou *interanimada* (Lewis, 2001, *op. cit.*: 139) patente no álbum, com idênticas potencialidades ao nível da coerência e da coesão textuais, atente-se na própria articulação das páginas e nas diferentes estratégias de incitação ao virar de página – ou *page-turners*. Às reticências, de matizes poético e melódico, confinadas ao discurso verbal para imprimir a evolução temporal e a continuidade da ação, alia-se a orientação gráfico-espacial da personagem que convida a um percurso de leitura ocidental, suscitando a criação de expectativas e encorajando o virar de página. Já no término da sua viagem deambulatória, é o recorte da figura do leão no limite vertical da página que suscita a sua viragem, potenciando o preenchimento da imagem com um segmento visual da página seguinte.

Acrescente-se que a referida sequência ilustrativa se pontua, ainda, pela celebração de um ritual cíclico do dia após a noite – relação dicotómica já invocada, aliás, nas próprias guardas do álbum²¹⁰ –, associado, cremos nós, a um rito de iniciação da personagem, e a que não fica alheia a leitura simbólica da árvore (debaixo da qual repousa Bernardino), enquanto elemento de culto e de comunicação com o sagrado.

Importa, de igual modo, salientar uma sequência de imagens em *Tobias e as máquinas de Leonardo* que, numa técnica talqualmente próxima da banda desenhada e, até, do próprio cinema de animação, resulta numa série de composições visuais, mostrando os protagonistas em diferentes e sucessivas ações – em consonância com o encadeamento assindético «E dançaram, dançaram, dançaram, até ficarem completamente exaustos» –, e cuja disposição em páginas simples poderia suscitar alguma ambiguidade na sua apreensão por parte do leitor. Neste caso, o contributo do texto revela-se determinante para a compreensão da ordem em que se sucedem os acontecimentos narrados. A *mise en page* associativa, que dispõe em legenda a mancha verbal, assegura, pois, a separação entre cada composição, favorecendo a orientação da leitura²¹¹ e a perceção de um ritmo actancial acelerado, bem como das relações causais suscitadas na tensão entre ambas as páginas contíguas.

À vista dos factos comentados, sobressai, portanto, outro aspeto essencial: a eventual natureza isocrónica das referidas sequências ilustrativas/paginais.

²¹⁰ Cf. Parte II, capítulo 3, ponto 3.2.4.

²¹¹ Dentre as funcionalidades do texto verbal face à expressão espaço-temporal numa sequência de ilustrações, esta corresponderá à sua “função de ordenação” (*fonction d’ordonnancement*) (Van der Linden, 2007: 110).

Não obstante, por um lado, a presença de elipses temporais no discurso linguístico, que logra manter uma certa continuidade e linearidade, e, por outro, a inerente descontinuidade da imagem (fixa, entenda-se), estas séries de manchas visuais, reveladas em face da progressão do texto, permitem incutir «ao discurso narrativo uma duração idêntica à da história relatada» (fazendo nossas as palavras enunciadas por Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos Literários*), e manter, nessa medida, a ordem do discurso a acompanhar a ordem temporal.

Ainda a esse propósito, vale a pena destacar o lugar da metonímia – ou sinédoque²¹² – no relato verbo-icónico da viagem realizada pel’*O dinossauro*. Numa estratégia de mútua condensação dos acontecimentos, ou numa espécie de sumário internarrativo, como se de um diário de bordo se tratasse, as imagens ajustam-se ao poder semanticamente amplificador das palavras, “durando” o tempo do texto e desvelando-se à medida que ele progride. O coletivo que cimenta a narrativa verbal («gente igual, gente diferente»/«casas de todos os tamanhos») surge, assim, visual e metonimicamente figurado numa variedade de seres, monumentos e *habitats*, aglutinados em duplas páginas profusamente detalhadas, adensando-se as ações e sincronizando-se ambos os tempos da história e do discurso.



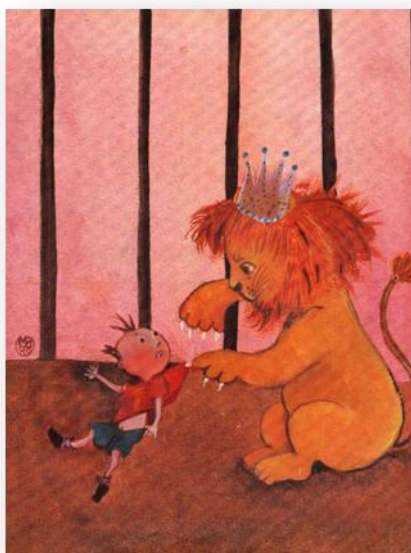
Figura 36 – Dupla página d’*O dinossauro*

²¹² Como a define Carlos Ceia, no *E-dicionário de termos literários*, a sinédoque «pode considerar-se um caso particular de metonímia. A atribuição do nome de uma realidade a outra é aqui fundamentada não numa relação externa accidental mas sim essencial, tomando-se o todo pela parte ou a parte pelo todo. O critério quantitativo para distinguir metonímia de sinédoque pode usar-se, mas não é aplicável a todos os casos». Sobre o lugar da metonímia na componente visual do álbum, vide Bajour (2010).

A própria estrutura paralelística que sustenta a narrativa contribui para a sugestão de movimento, da passagem do tempo e da deslocação espacial, por lugares, climas e ciclos diários contrastantes, por países, ora desérticos e quentes, ora povoados e frios, onde «num instante era noite, e num instante era dia».

Todavia, nem sempre essa sincronização (entre a duração do discurso e a duração da história) se verifica, presenciando-se o recurso a outras estratégias de condensação/dilatação do tempo da narrativa (verbal e/ou visual) em face do tempo da narração. Diversos são, por exemplo, os casos de pausas descritivas, como as já anteriormente comentadas, que cedem lugar ao sonho de Leonardo, em *Tobias encontra Leonardo*, ou ao devaneio do herói epónimo em *Tobias fantasma*, e que impelem a suspensão do tempo da história enquanto prossegue o tempo do discurso.

Centrando-nos, desta vez, no álbum *Tobias e o leão*, narrativa de estruturação complexa assente no desnível diegético, adquire particular relevância ao nível da expressão cronotópica a interrupção, de cunho metaficcional, que implica a imobilização das personagens e obriga Tobias a ficar «assim, a berrar, pendurado na unha do leão, porque a ilustradora teve, nesses muitos dias, um trabalho fora do ‘atelier’».



Figuras 37 e 38 – Ilustrações de *Tobias e o leão*

O comentário, disposto entre parênteses debaixo da imagem, conferindo-lhe primazia, relaciona-se, semioticamente, com um curioso efeito de espelho entre as

ilustrações da frente e do verso da página, e a cuja leitura se impõe uma comparação cinematográfica, em resultado da alternância de planos e dos jogos de enquadramento e de perspetiva.

Na verdade, o *zoom out* que causa no leitor uma sensação de afastamento em relação às personagens, agora estampadas num quadro pousado numa estante do *atelier*, não só insinua uma suspensão do tempo diegético (ou, mais concretamente, hipodiegético), como acompanha mais de perto os movimentos da ação relatada, sugerindo a ilusão de uma evolução espacial, e rompendo com os limites da ficção (aliás, dentro da ficção). Desmascarando uma história em construção e deixando implícito o moroso (e descontínuo) processo de criação artística, a elipse verbal ancorada na expressão «muitos dias» também faz eco da distância temporal/cronológica, já, implicitamente, sugerida pelo afastamento da imagem.

Ainda no volume mencionado, e além, por exemplo, da prolepse verbal que introduz o epílogo da narrativa num discurso metalinguístico, retenha-se, no âmbito de relações cronotópicas mais complexas, o caso de uma prolepse visual à entrada de Tobias no espaço circense. Numa relação de colaboração/complementaridade, o discurso linguístico circunscreve-se ao facto de Tobias ter avistado «uma cortina que dava para um corredor muito escuro...», enquanto a ilustração em legenda antecipa a ação do protagonista, ostentando, por via de uma sucessão simultânea (com a semelhante função de um *page-turner*), a sua deslocação espacial em direção ao túnel que atravessa nas páginas seguintes.

Neste, como noutros álbuns do *corpus*, percebem-se, pois, algumas distorções no tocante à ordem cronológica dos acontecimentos narrados. De presença relativamente recente nos textos de potencial receção infantil, as anacronias também se revelam um tanto limitadas no álbum ilustrado, em resultado, nomeadamente, da sua contenção formal, que prescinde de longos lapsos temporais. Contudo, e como servem ainda de exemplo os casos contemplados na primeira parte deste ponto, para os quais remetemos por motivos de economia expositiva, os avanços e recuos na ordem dos eventos da história também conferem originalidade e complexidade aos álbuns de MB. Especialmente intrigantes, aliás, são estes tipos de desvios cronológicos nas narrativas (quase) exclusivamente compostas por imagens.

Expressão espaço-temporal na narrativa visual

Na ausência de texto verbal, é com base no suporte, mediante a materialidade e a composição gráfica do livro, a sua textura, a *mise en page*, o detalhe da imagem, os jogos de cores e de formas, de perspectiva, luzes e sombras, etc., que a mensagem visual logra carregar-se de dinamismo e sugerir uma evolução temporal. Se é, por um lado, comumente aceite a tese de que, na presença exclusiva da componente visual, se anula a possibilidade de medir-se o lapso temporal transcorrido entre duas ilustrações; torna-se evidente, por outro, que a imagem não facilita, por si só, a determinação da natureza de eventuais relações anacrônicas.

Escorado no desnível narrativo, nomeadamente na passagem do pequeno herói do *atelier* para o interior da história que se encontra a ler, sobrepondo-se o tempo psicológico ao tempo “real”, o relato pictórico que encorpa o álbum *Tobias, os 7 anões e etc.* revela-se, a propósito, um exemplo digno de nota.

Seguindo um percurso de leitura linear, as duas ilustrações preambulares da narrativa, articuladas sob um efeito de aproximação (*zoom in*), sendo que a primeira mostra a personagem sentada diante do livro, supostamente em cima da mesa de trabalho da ilustradora-protagonista, e, na seguinte, apenas se observam, em plano médio, os seus sete heróis fantásticos, levam-nos a crer que Tobias ainda não entrou na história. Isto porque, na verdade, só a dupla página subsequente confirma a presença do protagonista no espaço maravilhoso e intraficcional. Atrás deste instante, o grau de solidariedade variado entre cada uma das imagens vai instaurando uma série de ruturas no seu encadeamento, operando-se, de uma ilustração a outra, expressivas modificações ao nível das personagens, dos lugares e/ou dos tempos. Já subtilmente indiciado na dupla página precedente, o espaço aquático que serve de cenário à ilustração seguinte, e no qual revelam ter mergulhado os pequenos duendes (e umas meninas-fadas), não contempla a presença de Tobias. No virar da página, porém, e situado, desta vez, num amplo espaço campestre, ele aparece voando, sustentado no vestido de uma aparente e misteriosa figura feminina recortada no limite da página. Se este detalhe visual, aspetualmente conotado com um *page-turner*, poderia, à partida, suscitar expectativas no leitor, estas são bruscamente corrompidas pela seguinte representação dos anões e das fadas, que se deslocam a correr de uma página/cenário para outra/o, onde, agora, os espera Tobias. Também nesta dupla de páginas, a ocorrência sequenciada das

personagens, onde a sua postura e expressividade guardam fortes significações na impressão de movimento e de dinamismo, evidencia uma progressão espaço-temporal, igualmente sugerida pelo recorte das figuras na margem vertical da página, sobrepondo-se à sucessão a simultaneidade e interrogando-se, deste modo, o tempo da representação (Van der Linden, 2007).

Com base numa sequência alternada, parecem, assim, suceder-se, por via das imagens, uma série de avanços e recuos espaço-temporais. Com efeito, este conjunto de ilustrações antecipa um instante na ação de Tobias, que é depois suspensa/alternada pelo surgimento das restantes personagens. No entanto, perante o silenciamento da palavra, bem como a ausência de coordenadas espaciais e temporais precisas, mantém-se a ambiguidade quanto a eventuais distorções (e à sua natureza) na ordem dos acontecimentos, visualmente, narrados. É apenas no cenário seguinte, onde se reúnem todas as personagens, que a linearidade do cronótopo se confirma. Daí se conclui que, atendendo ao enquadramento e à necessária limitação das imagens, as anacronias possivelmente percecionáveis nas páginas em análise estarão, sobretudo, a cargo do narrador visual, porquanto, na verdade, o tempo vivido pelas personagens em ação nesta história seguirá um fluxo contínuo e linear.

Uma breve nota, ainda, a propósito do *explicit* da narrativa. O recurso metaficcional ou *metaléptico*, através do qual o pequeno herói figura adormecido, apoiado numa pilha de livros e segurando na mão um fio preso à cama de um dos anões da história da qual saiu, não só dissolve as barreiras que separam a realidade e a ficção, como faz confluír o tempo “real” (ficcional) e o tempo intraficcional. Uma materialização pura, portanto, dos horizontes ilimitados da fantasia e da imaginação.

Um último comentário recai sobre a narrativa dúplice *Sebastião*, cuja evolução temporal, associada à passagem do espaço físico para o universo onírico e, logo, de um tempo “real” para um tempo psicológico, se percebe por meio da linha de terra e das suas alterações, bem como na sugestão de uma progressão cromática e espacial. A comprová-lo, veja-se como «a linha, inicialmente desenhada sem qualquer indício de curvatura, começa a adquirir ligeira ondulação, para que (o menino? o leitor?) possa mergulhar livremente no sonho, desprendendo-se do real e do normativo» (Pinheiro, 2010: 54). A submersão do herói nas profundezas do mar (e do sonho) traduz-se, por seu turno, no sangramento das imagens, que se estendem ao longo de várias páginas e aproveitam a interrupção do tempo real-ficcional para criar uma atmosfera de

verdadeira pregnância significativa, simultaneamente poética, maravilhosa e surreal. Um perfeito cenário de *rêverie*.



Figuras 39 e 40 – Ilustrações de Sebastião

Porém, enquanto no primeiro momento diegético se assiste à entrada progressiva do menino-protagonista, no espaço subaquático/onírico (estratégia comparável, aliás, à mítica e precursora técnica *sendakiana*); no episódio seguinte, a passagem de um espaço/tempo para o outro efetua-se de forma elíptica e abrupta, projetando a personagem para o cerne do cenário marinho. Conquanto as imagens evidenciem um salto repentino no tempo psicológico, a relação anacrônica percebida na sua leitura em sequência tão-pouco remete para um avanço temporal, senão, eventualmente, para um fenómeno da categoria narratológica adjacente, que arriscaríamos a designar de *prolepse espacial*. No entanto, se colocarmos a tónica na personagem e, mais concretamente, na sua evolução numa leitura contínua e circular dos dois momentos diegéticos que enformam a narrativa, ambos espelharão um efeito de anacronia – ora proléptica, ora analéptica, consoante o sentido de leitura.

Em jeito de balanço, depois da leitura efetuada da categoria temporal no *corpus* em estudo, vemos quão variados e complexos são os desafios, de nítido recorte pós-moderno, que se colocam ao leitor desses volumes. Se em consonância com as especificidades mais comumente associadas às obras de potencial receção infantil, a maioria dos seus enredos é linear, MB não se coíbe, contudo, de propor arquiteturas de estruturação mais complexa, autorizando a presença não rara de anacronias e anisocronias diversas. Deve recordar-se, porém, que, uma vez que o álbum se caracteriza pela elipse (tanto verbal, como visual), a sua estrutura construir-se-á, à

partida, segundo uma ordem temporal linear. O texto poderia insinuar, por exemplo, um acontecimento habitual, ao passo que a imagem o plasmaria num instante preciso, suscitando a ilusão de uma eventual anacronia. Nessa medida, a elipse também induzirá, simétrica e paradoxalmente, uma necessária descontinuidade, sendo que, no caso concreto da imagem, cujo fluxo temporal se revela geralmente indefinível, o padrão da sua duração corresponderia, em termos narratológicos, a uma pausa (Nikolajeva & Scott, 2001)²¹³.

4.3. Linguagem e estilo

Partindo de combinações pictórico-verbais hábeis em estimular a imaginação da criança, apelando à reflexão e ao questionamento pelo preenchimento dos inúmeros “espaços em branco” sugeridos por ambas as narrativas verbal e visual, as obras de MB acercam-se de forma clara do universo do seu destinatário preferencial, pela recriação de temas, motivos, cenários e personagens que lhe são caros.

Mas como também já aludimos, é sobretudo pela flexibilidade do género e pela sua abertura à experimentação pós-moderna que os álbuns de MB se caracterizam e que, entre outros aspetos, se demarcam pelo hibridismo genológico, pelo dialogismo e pelo carácter polifónico, pelo recurso a mecanismos metaficcionais e marcas transtextuais, pela rutura e pela subversão, ou ainda, pelo desafio e pela implicação não rara do leitor, induzido à reflexão e ao questionamento. O universo de segredos e “não-ditos” que logra, por instantes, suscitar a dúvida no leitor, alia-se a um conjunto de efeitos estilísticos, como as abundantes sugestões de *mise en abyme*, que induzem a passagem por entre diferentes níveis diegéticos, assim como o recurso a estruturas paralelísticas, que exploram uma série de contrastes e repetições aos níveis textual e pictórico, reforçando a índole circular da obra e promovendo/estimulando diferentes formas de olhar.

Nessa medida, propomo-nos, nos parágrafos seguintes, fazer incidir a nossa

²¹³ Cf. «The extreme form of summary is an *ellipsis*: discourse time is zero. However, discourse time can be longer than the story time, for instance by means of descriptions, deviations and comments. When the story time is zero while discourse time goes on, we are dealing with a *pause*» (Nikolajeva & Scott, 2001: 157).

análise nos elementos que sustentam a construção narrativa dos textos do *corpus*, apontando, sem óbvias pretensões de exaustividade, as suas principais características discursivas e semântico-estilísticas.

Harmoniosamente articuladas com uma composição plástica demarcada pela riqueza figurativa e policromática, as narrativas verbais de MB, pautadas por uma natural contenção (à eventual exceção, como já se referiu, da minissérie protagonizada por Tobias e Leonardo da Vinci, preferencialmente dirigida a leitores iniciais), em resultado do recurso a enunciados elípticos e da presença do diálogo, caracterizam-se, ainda, do ponto de vista do seu tratamento diegético, por uma aparente simplicidade lexical e sintática.

Do registo vivo e coloquial que aproxima estes álbuns do potencial recetor avultam marcas de um discurso infantil, assentes em frases predominantemente curtas e elementares, na recorrência assídua a repetições e paralelismos estruturais, assim como na constância de enumerações, sobretudo de tipo assindético, que constituem o teor descritivo do texto²¹⁴, desempenhando funcionalidades semânticas ao nível, por exemplo, da sugestão do ritmo e da passagem do tempo (*e.g.*, *Bernardino* ou *O dinossauro*). De salientar, a propósito, a recorrente presença de verbos actanciais – e muito especialmente em *Tobias do lá do arco-íris*, em que coincidem com a repetição do gerúndio – que imprime dinamismo e vivacidade ao texto, estimulando a sua recriação por parte da criança-leitora.

Não raras vezes, também, o discurso desvela uma singela coloração humorística, «para a qual contribui, sem dúvida, o jogo que é possível antever entre as palavras e as imagens» (Silva, 2011: 232). Especialmente convincentes, em *O meu Avô*, são as palavras do neto-narrador, «Quando o meu Avô vê muito mal, não põe os óculos, e quando eu ponho os óculos do meu Avô, vejo muito mal também» (*idem, ibidem*), cuja comicidade, como aponta Sara Reis da Silva, emana, fundamentalmente, das imagens que as acompanham, e nas quais figura o menino com uns enormes óculos.

Outro aspeto comum à maioria das obras em estudo prende-se com a manifesta economia na adjetivação, cujas funcionalidades são, em geral, legadas para a

²¹⁴ Vejam-se, a título de exemplo, as seguintes descrições do álbum *Era uma vez a Bublina*: «A Bublina vive com outras bruxas, com mágicos e alguns animais / As bruxas, os mágicos e os feiticeiros voam em vassouras, tapetes, nuvens e alguns até voam de aspirador».

componente icônica. Na verdade, sinergicamente combinadas com as palavras, as ilustrações, através nomeadamente da postura e da expressividade das personagens, do cenário e do detalhe da imagem, permitem, por si só, qualificar os objetos e os seres retratados, poupando a narrativa verbal. Distinguem-se, contudo, os casos, por um lado, de *Bernardino*, em que a adjetivação pontual, concretamente no grau superlativo absoluto analítico («[...] vivia com o pai que era **muito grande e muito forte**») corrobora a ideia de superioridade do progenitor em relação ao leão-protagonista; e, por outro, de *Tobias encontra Leonardo*, onde o seu emprego, ainda que parco, se justifica perante a singular descrição da personagem histórica em epígrafe: «De dentro do livro [...], saía um homem, com cabelos **brancos muito compridos**, e umas **enormes barbas, brancas** também». Já em *Tobias do lado de lá do arco-íris*, narrativa de índole preferencialmente descritiva que maior número de adjetivos apresenta, estes atuam em contraponto com as abundantes sugestões visuais, relacionadas com o título/mote da obra e as questões cromáticas ficcionadas.

Por outro lado, a preferência pelas fórmulas aditivas, regra geral suportadas pelo uso da conjunção copulativa “e”, tipicamente conotada com o registo da criança, também faz ressaltar a quase ausência de modificadores, num modo discursivo próprio das estruturas oralizantes. Salvo raras exceções, das quais se destaca, a título exemplificativo, a presença reiterada do advérbio de tempo “depois” ou da conjunção causal “porque”, nem mesmo as narrativas de arquitetura mais complexa inibem a escassez de elementos de ligação entre as frases e os segmentos linguísticos, facilitando a sua interpretação por parte do leitor mais novo. Centrando a nossa atenção n’*O livro do Pedro*, este é talvez o caso em que se descobrem, por exemplo, mais marcadores temporais, justificando-se a sua presença no apoio ao discurso pretérito e de feição habitual da narrativa encaixada, mais concretamente referente à história da infância da protagonista-narradora. Saliente-se, ainda, o uso de advérbios de negação no álbum *Bernardino*, cuja presença, ora apoia a caracterização das personagens feita por oposição, ora reforça o sentimento de rejeição do pequeno felino por parte do progenitor.

Apesar de, neste conjunto de livros, se fazerem notar alguns diminutivos, a reforçarem o tom coloquial e a proximidade com os destinatários preferenciais, o discurso mantém-se arredado de um tom simplista e infantilizante. Não casualmente o termo «rapazinho/rapazito» é usado pela ilustradora-narradora para designar o pequeno

Tobias no volume inaugural da série homônima, instaurando um clima propício ao intimismo e à expressão de afeto pela personagem.

Para o pendor lúdico e interativo das narrativas contribuem, ainda, a criação pontual de neologismos, as frequentes interjeições/exclamações e onomatopeias, além de outros jogos tipográficos com as palavras, capazes de sugerir a leitura em voz alta. Exemplo disso é o recurso a maiúsculas para a indicação de gritos (como em *Tobias fantasma*, e.g.) ou, ainda, a reiteração de um fonema numa espécie de *iconização* da palavra, que amplia as suas possibilidades de significação, conferindo-lhe efeitos fônicos/sonoros e, diríamos mesmo, sinestésicos. A comprová-lo, atente-se, em *Tobias fantasma*, na sugestão figurativa do fonema /i/ no adjetivo “muito”, que em certo tom de ironia, e em clara afinidade com o pequeno leitor, apoia o comentário do narrador acerca do menino-herói: «(Diga-se de passagem que, para o Tobias, muiiiiiiito guloso, os bicos de lápis eram equivalentes aos rebuçados e chupa-chupas – as melhores das guloseimas!!!)».

Claramente destinadas à leitura em voz alta, as marcas de entoação/emoção, resultam, pois, na manifestação de um discurso expressivo e predominantemente eufórico, pontuado pelos diálogos vivos das personagens. Além disso, se é manifesto o domínio global da enunciação direta e/ou dialógica nos textos em estudo²¹⁵, a sua leitura também permite realçar as assíduas intrusões do narrador²¹⁶, que, propenso à expressão da subjetividade (por vezes, em jeito de resumo de um ação), não dispensa posições judicativas, constituintes, no fim de contas, da dimensão ideológica e emotiva que pautam estas histórias, e que o último segmento explicitado torna, aliás, transparente.

Promovendo diferentes níveis interpretativos e favorecendo a adesão e a identificação dos leitores com os contextos recriados (e que as imagens espelham de forma centralizada), bem como uma linguagem ágil e fluída, potenciadora de uma leitura dinâmica sem sobressaltos, também ocupa um lugar de destaque, nestes enredos, o discurso pedagógico ou de divulgação científica. Associado ao diálogo, alicerçado no esquema pergunta-resposta, no álbum *Tobias e as máquinas de Leonardo*, esse tipo de registo manifesta-se no uso de comparações (através da conjunção “como”) e da

²¹⁵ Note-se, a propósito, a sua presença quase exclusiva nas duas narrativas de maior extensão, coprotagonizadas por Tobias e o génio do Renascimento.

²¹⁶ Vide Reis & Lopes (2011).

adjetivação para a explicação dos inventos do artista-protagonista. Idênticas marcas do discurso pedagógico encontram-se no último volume da coleção “Tobias” – *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* –, concretamente sustentadas no recurso a estruturas explicativas e na exposição de evidências (através de expressões, tais como «é assim que.../é aí que.../é precisamente nesse momento que...»), ao longo da descrição dos passos conducentes à elaboração da publicação. Curiosamente, neste livro, as marcas do diálogo são introduzidas nos balões de fala que suportam a narrativa paralela e que dão voz ao pequeno herói.

Merece igual destaque o discurso explicativo que, em *Este é o Tobias*, dá conta da génese da personagem epónima, ficando previsto o seu futuro e a sua utilidade. À repetição anafórica do nome da personagem, e até da própria estrutura repetitiva que suporta este momento da diegese, criando semelhanças com o discurso infantil, alia-se o emprego da segunda pessoa, através da qual a ilustradora-narradora se dirige ao leitor para lhe explicar o propósito da personagem e a sua associação simbólica com o livro/coleção: «O ‘Tobias’ é para tu leres, para tu veres, e para folheares quando estiveres chateado e não souberes o que fazer». Em perfeita consonância com o seu público-alvo, regista-se a inclusão de outros segmentos explicativos, ora integrados no corpo do texto, tal como na descrição da criatura, «espécie de cavalo com patas de pássaro», na qual viaja Tobias “do lado de lá do arco-íris”, ou no esclarecimento da metáfora, em *Tobias e as máquinas de Leonardo* («Leonardo chegou a propor os seus desenhos de armas para a guerra, à qual chamava ‘essa bestialíssima besta’»); ora inseridas em notas de rodapé, como acontece no último volume da coleção em referência, *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, promovendo níveis de leitura variados.

Em conclusão, a leitura dos textos do *corpus*, caracterizados, na sua globalidade – à curiosa exceção de *Tobias fantasma* –, pela abundância de figuras retóricas e de *tropos* de cariz, predominantemente, metafórico, põe em evidência a simulação do discurso infantil, marcado por um registo acessível, familiar e um estilo coloquial, aspetos que, a par da tendência para a recriação humorística – não raro suportada pelo recurso ao absurdo e ao *nonsense* –, logram aproximar a mensagem verbal do recetor implícito. Às abundantes sugestões de oralização e à constância de marcas dialogais patentes nestes álbuns subjaz a importância da colaboração do mediador adulto na devolução das suas potencialidades interativas.

5. Constâncias temáticas

Se a produção literária portuguesa para a infância tem mantido, por um lado, uma certa tendência de continuidade relativamente à recriação ou à revisitação do universo tradicional²¹⁷, tem evidenciado, por outro, claras transformações ao nível temático, pela emergência de conceções e conceitos advindos de uma realidade social contemporânea cada vez mais plural e diversificada. Segundo Ana Margarida Ramos,

a situação periférica da literatura para a infância no sistema literário canónico explicará a abertura e a permeabilidade a questões tão relevantes como os problemas ambientais e a ecologia, o multiculturalismo e a interculturalidade, o racismo e a xenofobia (estes últimos com ligações à temática da imigração, por exemplo), a guerra e a violência, o sofrimento e a morte ou a sexualidade, episódios históricos controversos e questões políticas (Ramos, 2011b: 8-9).

Consequência da experimentação pós-moderna, e dada a sua condição polítrófa, associada à apropriação de uma variedade de características pertencentes a outros géneros, também o álbum tem sido objeto de férteis e arrojadas experiências no campo temático, especialmente no que respeita ao tratamento de *topoi* emergentes (ou mesmo fraturantes), como o *corpus* em estudo permite, aliás, constatar.

Numa leitura atenta dessas mudanças, a presente secção visa uma análise das opções temáticas de MB, que põem em evidência as transformações ocorridas,

²¹⁷ A esse propósito, esclarece Ana Margarida Ramos: «Subordinados a diferentes temáticas, os textos literários para crianças caracterizam-se, hoje, numa linha de continuidade com a tradição, por uma resolução positiva da intriga e dos conflitos com a reinstauração da ordem e do equilíbrio; pela capacidade de promoverem, por parte dos leitores, a criação de uma relação de empatia e proximidade com as personagens, em particular com os protagonistas que, muitas vezes, são crianças ou animais com vivências e comportamentos próximos dos infantis, incentivando a identificação. Outros traços relevantes são o recurso mais ou menos assíduo ao maravilhoso e/ou ao fantástico; a valorização de enredos onde a aventura, o mistério ou os segredos prendem o interesse do leitor, fazendo da leitura uma espécie de jogo de descoberta ou de desafio do enigma que o texto propõe; e, ainda, a assiduidade com que, recorrendo a estratégias diversificadas, os contos promovem o humor, o cómico e o *nonsense*, subvertendo e desconstruindo estereótipos e ideias feitas, promovendo o diálogo intertextual com a tradição e com outros textos literários» (Ramos, 2010a: 118).

motivando a reflexão em torno de motes tão pertinentes e atuais – e alguns, até, precursores no panorama editorial português –, como a questão da diferença, do multiculturalismo e do diálogo intercultural, ou, ainda, da homossexualidade. Conquanto optemos por centrar a nossa atenção nos seus tópicos mais recorrentes e notáveis, cabe-nos sublinhar a riqueza e a diversidade temática pela qual se caracteriza a obra desta criadora, que, sem nestes se esgotar, recria, ainda, outros motivos mais comuns e próximos dos seus destinatários preferenciais, como a infância, a família, os afetos, a amizade e a partilha.

5.1. Identidades permeáveis ou a apologia da diferença

Como em outro contexto noticiámos²¹⁸, MB, «artista de traço inconfundível que nunca cessou de perseguir a novidade e a mudança» (Gomes, 2009: 54), esteve sempre na vanguarda da ficcionalização de temas emergentes, e alguns mesmo incomuns no quadro da literatura portuguesa para os mais novos. Desde a recriação de temáticas ligadas tanto à diversidade do mundo, apelando, ainda que de forma mais ou menos explícita, à riqueza da vivência multicultural, como à diversidade social e familiar, do *corpus* em análise sobressai um elogio da diferença, defendendo a sua aceitação e o respeito pela individualidade da personalidade humana. Um eixo ideotemático que assegura, não só, o carácter coesivo da obra, como testemunha os vetores ideológicos e os tópicos mais cativantes da criação artística de MB.

Recordemos, desde logo, *O dinossauro*, primeiro álbum escrito e ilustrado por MB, cuja estreia data de 1990 – altura, portanto, em que o género se emancipava e dava o seu primeiro grande salto qualitativo no panorama literário nacional para a infância –, cuja narrativa acompanha a viagem de um gigante dinossauro que acorda, passados milhões de anos, levando consigo «pessoas e animais» que o habitavam por acreditarem tratar-se de um monte. Numa combinação sinérgica de palavras e imagens, os habitantes desta inusitada aldeia são levados a percorrer os mais variados cantos do mundo e a ver «gente igual, gente diferente», «casas de todos os tamanhos», cores e feitios,

²¹⁸ Vide Rodrigues (2010a).

sensibilizando a criança para a magnificência da diversidade étnica/racial e cultural universal. Transportado para o coração dos cinco continentes, o leitor é levado a descobrir personagens diferenciadas pela cor da pele, pela fisionomia e pela indumentária – incluindo outras figuras do imaginário infantil (*e.g.*, o Pai Natal) e perfeitamente adequadas às suas preferências, pela ludicidade e pelo encantamento que promovem –, e a deslumbrar-se com alguns monumentos, habitações e outros ícones representativos dos mais variados países, ativando a sua curiosidade por tradições, costumes e experiências de vida alheias.

Porque aceitar a diferença implica ir mais além do reconhecimento e acolhimento de uma multiplicidade de sujeitos e de práticas, mais do que informar a criança da coexistência de diversas nações e culturas, no trilho de uma educação multicultural, *O dinossauro* pode muito bem contribuir para uma consciencialização da importância e da necessidade de uma convivência entre elas, elucidando acerca da riqueza e dos benefícios de um diálogo intercultural, não apenas de um ponto de vista social, como científico e formativo. Aliás, como sugere José António Gomes, os leitores que são desde cedo confrontados com o fenómeno do “interculturalismo” estarão, «porventura, mais aberto[s] ao respeito pela arte e cultura de outros povos, desvalorizando, assim, sentimentos exacerbados de nacionalismo cultural» (Gomes, 2008: 11).

Como expressão de um conjunto de preocupações sociais candentes, as transformações nos estilos de vida contemporâneos, nomeadamente associadas à tematização de questões ligadas aos novos modelos familiares e parentais, e as consequentes alusões ao divórcio, à adoção ou, ainda que de forma porventura menos assídua e explícita, às famílias monoparentais, a chamarem a atenção para novas realidades, são outras das representações ilustradas na obra em análise.

Partindo de um contexto bastante comum e atual, igualmente decorrente das recentes transformações demográficas e familiares, *O meu Avô* centra-se na relação afetiva e de cumplicidade entre avô e neto. Coincidente com a voz infantil – do menino-protagonista portanto –, o narrador descreve a rotina e as peripécias mais marcantes (e risonhas) de uma figura especial, que não só o título indicia desde logo, como o determinante possessivo que o integra contribui para a construção do seu carácter único e distintivo. Este avô «muito alto», que, como antes se disse, é quem vai buscar o neto à escola, lancha e brinca com ele, também é pasteleiro e, apesar de ficar muito chateado

quando «se esquece de ir à cozinha e os doces vão por fora das panelas», é capaz de se tornar «muito pequeno» e de se converter num verdadeiro cúmplice de jogos e de festas.

A postura que esta personagem polivalente mantém na obra de MB obriga-nos a meditar sobre as funções que a figura do ancião²¹⁹ tem vindo a desempenhar na atual sociedade e sobre o caráter que lhe tem sido consequentemente atribuído na produção literária para os mais novos. Em *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (2008), Teresa Colomer alerta-nos, justamente, para a presença cada vez mais assídua da figura dos avós – principalmente, das avós –, assim como para o seu caráter mais empreendedor nas narrativas contemporâneas para crianças, manifestando um maior contacto com os netos e colaborando nos seus mais excêntricos projetos imaginativos. Nem as avós se cingem a contar histórias aos netos ou a servir-lhes de abrigo, nem dos avós se pressupõe tão-só a voz da experiência e a imagem do “historiador”, possuindo, atualmente, umas e outros «el secreto y la atracción de la magia y la aventura» (Colomer, 2008: 117).

No álbum de MB, porém, o protagonista idoso, que a autora escolhe manter anónimo e arredado de qualquer outra figura adulta (e parental), incluindo a feminina, desmascara a sua natureza permeável, assumindo papéis e tarefas, tradicionalmente, conotadas com ambos os elementos familiares. À nossa reflexão ajustam-se favoravelmente, aliás, as palavras de Blanca-Ana Roig Rechou, quando, em análise similar, comentou:

Rómpense no relato roles preestabelecidos en relación ao xénero, descontrúese o sistema social instalado, con acenos xa dende os nomes dos protagonistas e manifestados sobre todo na proposta ilustrativa que presenta o avó facendo traballos identificados de vello co xénero feminino (Roig Rechou, 2011: 184-185).

Na verdade, as características desta personagem não só advertem para uma representação social visionária da figura do avô, como concorrem para a quebra de estereótipos associados ao género e para o descrédito da convenção, conferindo um caráter original à publicação e confirmando a heterodoxia da obra de MB.

Cruzando, igualmente, o veio temático da família, *O livro do Pedro* constitui, por seu turno, um álbum precursor no que respeita à opção temática, tratando, de forma

²¹⁹ Releia-se, a propósito, o estudo de Gómez Gómez (2003).

especialmente cuidada e subtil, um tópico inovador no quadro da literatura portuguesa para crianças e jovens – a parentalidade homossexual.

Alvo de várias reflexões²²⁰ pela qualidade e originalidade de que se reveste, este livro confere duplo-protagonismo a Maria, uma jovem mulher grávida, que conta, «pela 73ª vez», à sua filha a história de um feliz período da sua infância, vivido com os seus dois pais, Pedro e Paulo. Porém, se é na representação de um tipo de família pouco convencional que reside a novidade da obra, as imagens que compõem a breve narrativa (auto)biográfica de Maria, «capturada por um dos seus pais durante um ano da sua vida e transformada em livro pessoal, crónica de um tempo claramente luminoso» (Ramos, 2009b: 308), não mais objetivam que enaltecer o lugar deste núcleo familiar no crescimento saudável da menina, e no seu perfeito equilíbrio formativo, emocional e afetivo. Aliás, e como sublinha, oportunamente, Ana Margarida Ramos,

rodeada de alguma expectativa, pela novidade do tema tratado, à publicação deste álbum parece encontrar-se subjacente a convicção de que não há temas proscritos da literatura para a infância, ainda que a questão da homossexualidade seja tematizada com especial subtileza, passando quase despercebida, uma vez que a questão central é a da defesa incondicional dos afectos (Ramos, 2009b: 308).

A própria insistência no ato de contar – e atente-se no paralelismo em que assentam a abertura e o fecho da referida narrativa encaixada – expressa o desejo ávido da protagonista em perpetuar e ritualizar, junto dos filhos biológicos, os laços e as memórias que guarda da sua infância e de uma família tão especial.

Ainda que proponha uma certa subversão, o intento desta obra está, fundamentalmente, portanto, em apresentar uma história de «[...] uma família feliz, em que o importante não [é] ter, [é] ser» (Bacelar, s/d, *apud* Cândia, 2008: s.p.), e na qual se entrecruzam outras linhas temáticas como a (in)tolerância, a diferença e, acima de tudo, a afetividade, claramente reconhecíveis tanto ao nível textual como ilustrativo. Recorde-se, tão simplesmente, a ilustração da capa do livro e a sua associação simbólica com eixo temático central.

²²⁰ Atente-se no número de resenhas e blogues dedicados à obra, designadamente, e entre outros, em www.casadaleitura.org, ou, ainda, em <http://olivrodopedro.blogspot.com/> e em <http://alcameh.blogspot.com/2008/02/sobre-o-novo-livro-de-manuela-bacelar.html>, como também num conjunto já significativo de publicações, dentre as quais se recomenda a leitura de Gomes (2009), Ramos (2009b), Ramos (2010a), Rodrigues (2010a, 2010b).

Com *O livro do Pedro* fica patente o poder de que se reveste a literatura para pequenos leitores, já que, a partir de um conto infantil sobre um mote sensível e nem sempre facilmente aceite, como a homossexualidade, MB cria um autêntico “livro de afetos”, onde, como a própria autora sustenta, «É natal e não há presentes, há um abraço. A menina faz anos, tem um bolo de velas e vai visitar a avó. Essa é a sua prenda.»²²¹ (Bacelar, *s.d.*), ficcionando uma das temáticas estruturantes da sua obra – a harmonia da/na diferença.

Outro dos casos seguramente mais emblemáticos, no quadro isotópico em apreço, será o álbum *Bernardino*, cuja temática central reside, muito particularmente, no elogio da diferença e da individualidade do pequeno felino com físico de leão e alma de artista, que empresta o nome ao título da publicação²²².

Numa narrativa simples e de final aberto, onde todos os animais que nela se movem ganham fortes traços da expressividade humana – inserindo-se numa linha próxima da fábula ou do conto animalesco –, o pequeno herói distingue-se do pai «muito grande e muito forte» e contraria a figura poderosa e soberba que lhe está associada, revelando ser vegetariano em vez de carnívoro, e mostrando-se um verdadeiro admirador das Artes e da Natureza. Partindo das oposições maniqueístas bem/mal, herói/vilão, *Bernardino* funda-se no «dilema existencial [do protagonista] provocado pela dolorosa consciência da diferença» (Ramos, 2009b: 310), e da qual resulta a sua rejeição por parte do progenitor²²³. Entristecido e desiludido face à incompreensão de que é alvo, Bernardino decide fugir, deixando-se guiar pela música, na esperança de encontrar nela a chave para a felicidade e para a reconciliação, a mesma chave que abriria, um dia, a «porta que o pai trazia a tapar o coração».

Este é, pois, um livro que abre o debate sobre as relações familiares e de poder entre pai e filho. Desmitificando, de certo modo, o estereótipo do leão – conotado com a sua força e superioridade –, em busca de relações pacíficas e tolerantes, *Bernardino*

²²¹ Informação retirada de uma entrevista dada pela criadora a José Carlos Malato, no programa televisivo “Sexta à noite”, do canal RTP1, no dia 25 de Fevereiro de 2008, e disponível em WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=seivtFN8ns0>>.

²²² Ressalve-se, entre outras reflexões das respetivas investigadoras, o estudo «Aqui há gato! Representações felinas na literatura portuguesa de recepção infantil», de Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva (2006), incidente sobre a obra em apreço.

²²³ O *topos* aqui recriado também nos trará, por sua vez, à memória *Kurika* (1944), o romance sob aparência de fábula de Henrique Galvão.

enquadra-se, exatamente, na corrente progressista que Teresa Colomer identifica como «literatura antiautoritária» (Colomer, 2008: 111). Autêntico hino à diferença, este álbum possibilita, ainda, diferentes níveis de leitura, reivindicando combativamente uma atitude decisiva face à intolerância e à luta pelo direito individual à liberdade e ao prazer, ao direito a Ser.

Prova de que a literatura para a infância e a juventude de qualidade produzida a partir dos anos 70 procura comprometer-se, de forma ativa, em favorecer valores sociais não discriminatórios (*idem, ibidem*), facultando aos seus leitores uma visão mais ampla da realidade, ou, pelo menos, da forma como a sociedade deveria/poderia ser, este conjunto de obras de MB possibilita aos leitores o contacto com uma diversidade de contextos e situações, onde cada uma das suas personagens se individualiza e se distingue, numa (des)configuração que, ultrapassando as fronteiras das raças/culturas e dos géneros, implode, sem moralismos e didatismos fáceis, as barreiras entre os diferentes papéis sociais convencionais.

5.2. Infância, sonho e viagem: à descoberta do Eu e do Outro

A man travels the world over in search of what he needs and returns home to find it.

(Moore, 1916: 123)

Se o tópico da viagem é um dos mais antigos e recorrentes na literatura portuguesa e não só – e basta, a comprová-lo, que recordemos alguns textos clássicos como a *Odisseia* de Homero, o *opus magnum* camoniano – *Os lusíadas*, *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, ou as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, entre vários outros –, as viagens também são motivo de presença assídua (se não mesmo fundamental) nas obras que ao potencial recetor infantil se consagram. Apenas para mencionar alguns exemplos, relembrem-se aleatoriamente os casos d’*O cavaleiro da*

Dinamarca, de Sophia de Mello Breyner Andresen²²⁴, de *Constantino guardador de vacas e de sonhos*, de Alves Redol, d'*O País das pessoas de pernas para o ar*, de Manuel António Pina, ou ainda d'*O ratinho marinheiro*, de Luísa Ducla Soares.

Na verdade, a relação com a fantasia que subjaz ao próprio ato de criação artística, entendendo-se «a actividade interpretativa como viagem iniciática nos múltiplos sentidos que um texto possibilita», leva a que este seja ainda, por muitos, considerado como «um tema omnipresente na literatura, mesmo em textos onde não existe uma deslocação física real das personagens» (Ramos, 2003: 7). Viagens que, ao contrário das chamadas «‘realistas’», porque apresentadas na história como tendo efectivamente acontecido» (Dinis, 1985: 26), se fazem pela imaginação ou são vividas em sonho.

E é neste contexto que se nos afiguram perscrutáveis as diferentes alusões às viagens na obra de MB, e que, por nem sempre implicarem uma deslocação física, se revelam mais frequentemente empreendidas por via da evasão e do sonho, permitindo que a criadora se despenda «das imposições do espaço, do tempo e da lógica do pensamento dito racional» (*idem, ibidem*). Pela mão da artista plástica, aliás, ambos os tipos de viagem parecem confundir-se, ganhando evidentes matizes simbólicos.

Quase elevado ao estatuto de *topos* literário, dada a sua recorrência e sistematicidade, ora «longas ou breves, de ida e de regresso, próximas ou distantes, [...], reais ou fantásticas, [...], concretizadas ou apenas sonhadas ou idealizadas, no espaço ou no tempo» (Ramos, 2003: 8), são diversas as variantes deste tópico recriadas no *corpus*. Em qualquer caso, contudo, estarão sempre enraizadas em viagens *de* e *à* infância, genérica e simbolicamente alicerçadas «na busca da verdade, da paz, da imortalidade, na procura e na descoberta dum centro espiritual» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 691), além de, como se referiu já, surgirem descritas em ambiências onde o jogo, a liberdade e o sonho estão na base da construção ficcional, e onde o maravilhoso e o humor são estruturantes.

Desta feita, e sem preocupação em distingui-las quanto aos seus aspetos factuais ou imaginários, daremos preferente atenção aos motivos mais relevantes dessas viagens, lembrando os locais onde decorrem, uma vez que estes lhes estão intimamente

²²⁴ A propósito do tópico da viagem na obra desta criadora, *vide* Ramos (2003).

associados, e que a sua descrição e funcionalidade (já anteriormente analisadas) se revelam determinantes para a mensagem textual (Ramos, 2003).

O desígnio da viagem **para a descoberta do mundo**²²⁵, constitui, desde logo, o nó estruturante do relato d'*O dinossauro*, «cujos traços configuradores revelam características próprias da literatura do género, como sejam a deslocação no espaço, o olhar do observador sobre o espaço circundante, ou o encontro com o Outro» (Nascimento, 2008: 1). Como antes se referiu, é sob o olhar de um narrador aparentemente infantil que se seguem as pisadas de um gigante dinossauro transformado em monte e que, certo dia, acordado de um sono milenar, levando consigo pessoas e animais, resolve dar um passeio pelo mundo, até regressar ao seu lugar de origem e, de novo, adormecer. Fazendo deste álbum «uma pequena festa para o *olhar*» (Gomes, 1991: 71), tanto o narrador, como os aldeões em viagem, e até o próprio leitor, são levados a conhecer «a diversidade de lugares e de gentes que os povoam, as diferenças de climas e a passagem do tempo» (*idem, ibidem*: 70).

Motivada pela saudade de um tempo feliz e afastado dos constrangimentos da vida adulta, é por via do livro que a protagonista d'*O livro do Pedro* embarca numa viagem interior, **para regressar ao passado, à infância**. Perpetuando junto dos filhos – seus companheiros de jornada –, as memórias do passado e de uma família singular, à qual dedica atenção e afeto, Maria não só viaja até ao espaço interior da infância, como revive os passeios à *casa paterna* e as nostálgicas visitas à avó. Além disso, a viagem de regresso ao presente também deixa implícito um ciclo geracional, materializado nas viagens que os próprios filhos, por seu turno, empreenderão.

Viajar **para a mudança, para o alcance da felicidade** é o que suscita a fuga de Bernardino, perante as reações de repulsa por parte do progenitor. Associados à viagem, enquanto símbolo da vida, estão, ainda, a liberdade e o sonho do protagonista, metaforicamente ilustrados na ave e na jaula, como atributos da juventude e/ou da esperança que a anima (Tervarent, 2002). A errância de Bernardino, pela floresta, por aldeias, cidades e circos, em busca da superação da tristeza, leva-o, pois, a confrontar-se com o seu meio, a aprender a conhecer-se a si mesmo e aos outros, a penetrar,

²²⁵ Repare-se, a título de curiosidade, numa possível alusão intertextual às grandes navegações e descobertas portuguesas que marcaram os séculos XV e XVI, e às quais a literatura de viagens está fortemente ligada, nomeadamente na figuração visual de uma personagem infantil, a contemplar um globo e trajada como um pequeno explorador.

gradualmente, nos segredos e nos problemas da existência, «haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu estado de espírito e do seu carácter» (Aguiar e Silva, 1999: 121)²²⁶.

Enquanto elemento onnipresente e coesivo da obra, funcionando como uma espécie de *leitmotiv*, o tópico da viagem, entendido no seu sentido plural e simbólico, é ainda comum às duas narrativas que enformam *Sebastião* (Silva, 2010). É, pois, **para o encontro consigo mesmo** (ou para atingir a maturidade) que o menino-protagonista enceta uma viagem espiritual/onírica até às profundezas do mar, e para cuja simbologia concorre a própria proposta cromática²²⁷. Não obstante o seu carácter humorístico e a presença de elementos da realidade, deixando implícita a ideia de uma mera suspensão do sonho, ambos os desfechos, marcados pelo regresso ao real, instauram uma certa circularidade diegética que, no dizer de Sara Reis da Silva, poderá insinuar «a impossibilidade de encerrar ou de apagar a vontade e a liberdade individual de sonhar» (*idem, ibidem*: 70).

Portas de acesso ao sonho como a caneca ou o bacio que geram a viagem de Sebastião também são as que incitam Tobias a passar **para mundos paralelos e para o maravilhoso**²²⁸. Ora uma janela, ora um arco-íris, ora um túnel, ora um livro, são vários os trampolins com que o pequeno herói fantástico, dadas as suas capacidades evasivas e imaginativas, se depara. Pontes para um mundo maravilhoso, para um mundo virado do avesso, ou para o mundo e a vida *tout court*. Ou não seria, afinal, este mesmo tipo de viagem metafísica que empreende Tobias “do lado de lá do arco-íris”, essa descida ao inferno ou no inconsciente, onde o esperam monstros e criaturas demoníacas, esse desejo de mudança interior e a necessidade de experiências novas, uma prova iniciática inerente a qualquer viajante.

Mas estes atributos também podem, em outras ocasiões, servir **para romper os marcos da ficção**. As viagens que o pequeno Tobias realiza, a partir do livro, em

²²⁶ As palavras que o autor da *Teoria da literatura* profere a respeito do romance de formação parecem ajustar-se ao propósito da nossa reflexão, na medida em que aqui também, de certo modo, se «narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói» (Aguiar e Silva, 1999: 121).

²²⁷ Como adverte Sara Reis da Silva, «o azul representa simbolicamente não só ‘o caminho do devaneio e (...) do sonho’ (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 105), mas também de tudo o que é espiritual e misterioso (Biederman, 1994: 45-46)» (Silva, 2011: 70).

²²⁸ A propósito da simbologia das viagens e das “portas de acesso ao maravilhoso”, *vide* ainda Díaz Armas (2002c).

Tobias, os 7 anões e etc., ou atravessando um túnel, em *Tobias e o leão*, são as que lhe permitem inverter o seu estatuto (intra)ficcional, ora transmutando-se na personagem de um conto maravilhoso, ora tomando as rédeas do ato criativo.

Tal como na ida de Bublina ao “País-das-cores”, o motivo da viagem **para a descoberta da arte** está, ainda, no cerne das ações coprotagonizadas por Tobias e Leonardo da Vinci. Mas a entrada na ficção da personagem histórica não só promove a cultura e a consciência artística do leitor, como esbate fronteiras e «nos [hace] interrogarnos sobre el sentido del arte y de la ficción y reivindicar el terreno de lo maravilloso sin necesidad de reordenar de nuevo este ‘desorden lógico’ por medio del ‘sueñismo de ocasión’» (Díaz Armas, 2002c: 24).

Por último, destaca-se a viagem da figura da ilustradora **para elogiar a liberdade imaginativa que subjaz ao ato da criação artística**. Deixando marcas da sua experiência, e também, em certa medida, do modo como viveu (e vive) a aventura da vida, MB dota a sua personagem da mesma linguagem onírica/poética na qual apoia a narração das suas viagens, sejam elas sonhadas ou concretizadas – e, em qualquer caso, situadas no «Reino da viagem da imaginação» (Dinis, 1985: 27) –, e pela qual se aproxima do leitor mais novo, dos seus desejos e movimentos inconscientes²²⁹. Até porque, como nos diz Ana Margarida Ramos, «a viagem da leitura, decorrente da da escrita, é fruto do encontro de caminhadas que se cruzam no ponto onde os horizontes de expectativas de ambos se tocam» (Ramos, 2003: 7).

É interessante notar, ainda a respeito da referida figura feminina, que, muito à semelhança da literatura de viagens (e, até, da própria literatura medieval galaico-portuguesa, em especial das cantigas de amigo), é também quem espera e “serve de apoio” ao seu pequeno viajante.

Posto isto, pensamos ter deixado claro aquelas que constituirão, a nosso ver, as principais variantes da temática da viagem, nos álbuns do *corpus*. Realizadas ou idealizadas, no mais das vezes desenhadas no plano da horizontalidade, as viagens de MB emergem com objetivos concretos face à densidade psicológica das personagens, possibilitando-lhes um melhor conhecimento de si mesmas e/ou envolvendo-as em conflitos próprios da infância. Situadas entre a realidade, a fantasia e o desejo, estas

²²⁹ Confrontar com: «[...] dans une rêverie vers l'enfance, le poète nous appelle à la tranquillité consciente. Elle s'offre à nous transmettre le pouvoir tranquillisant de la rêverie» (Bachelard, 1978: 111).

viagens deixam entrecruzar-se, ainda, um olhar crítico sobre o pragmatismo que domina o real, bem como o sonho de um mundo livre e melhor.

5.3. Humor, absurdo e grotesco: um mundo virado do avesso

*Mieulx est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.*

(Rabelais, 1534)

Estreitamente relacionado com a *literatura carnavalizada*²³⁰, o mundo às avessas não constitui apenas um tópico literário, como se revela igualmente, pela sua vasta trajetória na cultura popular (e não só), um privilégio espiritual do Homem e uma necessidade existencial. Responsável pelo riso catártico libertador e regenerador, assim como pela inversão das relações hierárquicas e sociais, este motivo mantém um lugar cativo na criação literária, logrando inclusivamente manter alguns dos seus efeitos sobre o destinatário infantil. Daí que surja tratado com maior constância e sistematicidade na atual produção editorial que lhe é dirigida.

Com origem em representações iconográficas da Arte Suméria, aparecendo prematuramente na literatura profética egípcia, e de presença assídua em distintas culturas, «associado a mitos como el de la Edad de Oro, las islas bienaventuradas o el fin del mundo» (Cocchiara, 1981, *apud* Díaz Armas, 2004: 549), é na cultura popular que emergem algumas das suas formulações ou propostas atualmente incluídas na lírica tradicional infantil. Mas é também na cultura popular que o tema do desconcerto do mundo celebra afinidades mais estreitas com a carnavalização, que, numa espécie de utopia popular da liberdade, igualdade e abundância, descreve o País da Cocanha, onde, entre outras transgressões já assinaladas por Mikhaïl Bakhtine (1970b), o baixo triunfa sobre o alto, e onde bufões e loucos são coroados.

²³⁰ Recorde-se que a teoria da *carnavalização*, já enunciada por Mikhaïl Bakhtine em *La poétique de Dostoïevski* (obra originalmente publicada em 1929), reporta-se à transposição da cosmovisão carnavalesca para a linguagem literária, com base nos modelos do Carnaval e da cultura popular medievais (Bakhtine, 1970a).

Capazes de seduzir adultos e crianças, as variantes e os efeitos deste tópico, que tem como polos fundamentais as funções satírica e catártica, encontram fortes ecos na literatura de potencial receção infantil²³¹. Recursos elementares comuns nos textos que aos mais novos se dirigem são, pois, as reelaborações e/ou subversões de contos tradicionais, ou a própria antropomorfização animal, que propõem uma desmistificação de situações e personagens para se aproximarem ludicamente do destinatário preferencial. Como tem testemunhado e sistematizado Jesús Díaz Armas²³², seja com uma *intenção satírica*, para cumprir *efeitos catárticos* ou por simples *necessidade lúdica*, o tópico burlesco do mundo às avessas, essa transmutação das leis da Natureza, enquanto exercício essencial à fantasia, também tem levado o leitor mais novo a refletir sobre o *status quo* e as contradições do mundo em que vive, despertando o seu sentido crítico, e libertando o seu pensamento e a sua imaginação.

A lógica do contrário, de permuta constante entre o alto e o baixo, entre o direito e avesso, ganha igualmente materialização e converte-se num *topos* assíduo nos álbuns que nos propusemos analisar. Sustentada no humor²³³, no cómico e até, por vezes, na ironia, não são raros os momentos em que MB recorre à inversão do mundo ou à do próprio estereótipo.

Com uma intenção satírica estará, porventura, a mudança de perspetiva e a **inversão de papéis entre os géneros** que, desde logo, se faz presente em *O livro do Pedro*. Sem referir a “parentalidade homossexual” que radica na génese da obra, veja-se como, no próprio núcleo familiar de Maria (adulta), onde o pai é quem cozinha e prepara a ceia de Natal, também se quebram estereótipos e se invertem as tarefas tradicionalmente conotadas com a figura feminina, numa espécie de *travestimento* (Bakhtine, 1970b) que deixa patentes as contradições daquele que é, supostamente, o

²³¹ Recordem-se, a título exemplificativo, as obras clássicas de Lewis Carroll, de Jonathan Swift, ou, mais recentemente, de Gianni Rodari e, no contexto português, de Luísa Ducla Soares ou Manuel António Pina.

²³² Sobre a recriação deste tópico na literatura infantil, *vide* Díaz Armas (2004; 2007).

²³³ A propósito do humor, «uma das mais importantes componentes da vertente lúdica» na literatura infantojuvenil, que «[serve], não raras vezes, de base à transgressão, sobretudo a partir da ruptura da lógica, da incoerência e do absurdo» (Silva, 2009: 35), Sara Reis da Silva explica a complexidade deste conceito pela reflexão que exige, igualmente, «acerca de tópicos como, por exemplo, o cómico, nos seus três tipos (linguagem, situação e caráter)», a ironia, a paródia, a sátira, o absurdo, o nonsense, entre outros, bem como acerca das problemáticas ou de fatores que determinam o processo de receção literária, como é o caso da questão do conhecimento partilhado ou não, integral ou parcialmente, por exemplo, entre o emissor e o receptor textuais» (*idem, ibidem*: 39).

mundo “direito” ou, pelo menos, mais “tradicional”.

Associada ao recurso clássico da antropomorfização animal, a **inversão de papéis entre humanos e animais** é outro motivo comum no tratamento temático do desconcerto do mundo e, em certa medida, igualmente manifesto na obra de MB. Não fortuitamente, a autora de *Bernardino* escolhe pintar um pequeno leão herbívoro, atraído pela música e pela Natureza, e cuja construção ficcional/humanizada surgirá, no fundo, como um apelo à reflexão sobre a individualidade e a própria natureza (ou *humanidade*) do Homem.

Mas é sobretudo com fins catárticos e lúdicos que se fazem notar outras marcas ou variantes mais evidentes do tópico, na obra em epígrafe. As séries “Tobias” e “Bublina” oferecem exemplos emblemáticos de **cenários e motivos iconográficos tipicamente carnavalescos**, onde avultam criaturas híbridas, fantásticas e/ou infernais, personagens deformadas, estranhas e inquietantes, numa representação muitas vezes grotesca e nem sempre arredada das pinturas “carnavalizadoras” de Pieter Brueghel, o Velho, ou de Hieronymus Bosch (como ainda referiremos mais adiante). A configurar esse universo fantasioso e carnavalesco estão dragões, serpentes e outros híbridos alados, peixes com pernas e braços, mágicos e bruxas que voam de aspirador, gnomos, ovoides e outros seres bestializados, que desconcertam e promovem simultaneamente o riso no leitor, pela estranheza e pelo absurdo das suas figurações.



Figura 41 – Dupla página de *Tobias*, do lado de lá do arco-íris

Mas essa filiação popular da criadora não só se descobre na representação de

seres e cenários carnavalescos, como também lhe permite abrir ao leitor as portas do Reino da Cocanha. Em *Tobias do lado de lá do arco-íris* (cujo título alude, desde logo, ao clássico do *nonsense* carrolliano), mais do que a uma **inversão de hierarquias entre crianças e adultos**, visto estes últimos terem sido praticamente excluídos, se não mesmo “escorraçados”, daquilo que se assemelha a uma festa popular ou a uma diversão pantomímica herdeira da *Commedia dell’arte*, assiste-se a uma verdadeira e utópica *república das crianças* (Díaz Armas, 2004).



Figura 42 – Dupla página de *Tobias, do lado de lá do arco-íris*

À imagem do *País dos Brinquedos* ao qual acede o herói de Carlo Collodi²³⁴, o salão do palácio a que chega Tobias também se afigura como uma representação da Cocanha, pintada com as cores do Arlequim, e onde só reinam e brincam as crianças. Repare-se, a propósito, na comicidade e no caráter lúdico de certos detalhes figurativos, como a caracterização física (e até cromática) das personagens infantis figuradas (*e.g.*, uns pequenos guerreiros com chapéus de papel) ou, ainda, na curiosa e insólita presença de uma espécie de ovo antropomórfico, cuja imagem se aproxima, de forma não inocente, do emblemático Hampty Dampty.

A própria ficcionalização do universo circense, enquanto lugar de evasão e de fantasia, com evidente afinidade (e não apenas tropológica) com a carnavalização,

²³⁴ Não casualmente, aliás, a própria caracterização/aparição fantástica de Tobias se aproximará da de Pinóquio. Sobre o tópico do desconcerto do mundo no clássico collodiano, confrontar as análises de Díaz Armas (2004; 2007).

espelhará essa intenção catártica e lúdica através da qual a criadora pretende chegar ao leitor. Na verdade, a imaginação/representação de seres e objetos esvoaçantes, e que planam, por exemplo, nas páginas d'*O dinossauro* ou de *Tobias e o leão*, ostentarão, de certo modo, essa relação da «vulneración de las leyes naturales [...] con la ligereza, con el poder de la levitación, común en la Literatura, ya sea para adultos, ya sea para niños» (Díaz Armas, 2004: 555).

Por último, é ainda de uma intenção lúdica e/ou paródica que resulta, na obra, uma visível **inversão de papéis entre a realidade e a ficção**. Não obstante a sua carga metaficcional, a passagem de Tobias para o livro dos sete anões que se encontra a ler, e em cuja ação participa, insinua essa transição do herói da “realidade” para a “ficção”, numa espécie de *transficcionalidade* ou numa transmutação da personagem “real” para uma personagem “ficcional”.

Além disso, se a criação de um menino fantástico, dotado de poderes sobrenaturais, permite a MB libertar-se das contingências da realidade e ingressar no terreno da fantasia, é também por via desta personagem que joga com o estatuto da ficção, colocando o próprio ato criativo “de pernas para o ar”. Em *Tobias e o leão*, onde também se dá, de certo modo, a vitória do mais frágil sobre o mais forte, o herói (intra)ficcional usurpa o poder autoral/criativo da ilustradora para riscar o felino e paralisar a ação.



Figura 43 e 44 – Ilustrações de *Tobias e o leão*

Associado ao mote e à circularidade diegética que caracterizam a coleção, MB

converte a narração e o próprio processo de criação numa espécie de brincadeira ou diversão carnavalesca, em que o pequeno Tobias se transmuta num ser “real”, num género de coautor, de quem espera a narração das suas próprias aventuras para a criação dos volumes epónimos (*e.g.*, *Tobias do lado de lá do arco-íris*).

Em síntese, e como lembrara já Jesús Díaz Armas (2004), a necessidade de transmutação das leis da Natureza não apenas emana com o propósito de suscitar a reflexão sobre as contradições do mundo ou a imaginação de uma redistribuição às avessas das hierarquias sociais, despertando ludicamente o sentido crítico da criança, como constitui um exercício essencial à fantasia, que a obra de MB elogia. Lugar de todos os possíveis, tão inacessível quanto desejável, *o mundo às avessas* também se revela, para a criadora, um motivo de diversão, de riso e de farsa, ora numa invocação ao *florebat olim* e numa nostálgica exaltação do passado, ora por simples necessidade lúdica, enquanto essência atemporal do Ser.

5.4. Da homenagem à subversão: um passeio pela Arte

Na atual literatura para crianças, a dimensão artística do livro deixa de se cingir à dimensão literária do texto ou ao valor estético das ilustrações, mantendo a arte uma presença assídua, enquanto motivo de tematização. De entre os vários géneros editoriais dirigidos preferencialmente à infância, o álbum surge, aliás, como uma das formas de expressão mais claras no que toca à aproximação (ao nível temático mas também, e sobretudo, ao nível plástico) a diversos movimentos ou tendências estéticas e artísticas – sejam elas contemporâneas ou pretéritas –, proporcionando uma familiarização com técnicas, linguagens e representações distintas²³⁵.

Desde as adaptações biográficas de importantes criadores da história da Arte, e da pintura em particular, à ficcionalização da criação artística como espelho do mundo e da individualidade humana, este segmento da edição para os mais novos tem

²³⁵ Sobre esta questão, *vide* Díaz-Plaja (2002), Díaz Armas (2003a), Agra Pardiñas & Roig Rechou (2006), Duran (2008) e Agra Pardiñas & Franco Vázquez (2011). No âmbito das seleções bibliográficas sobre o tema, ver, ainda, Ramos (*s.d.*), «Livros de todas as cores. A pintura na literatura para a infância e a juventude» [em linha], disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalebta/bo/documentos/tem_pintura_a_2.pdf>.

aproximado os leitores das mais variadas facetas da Arte, estimulando o diálogo intertextual/interartístico e despertando o interesse por um universo altamente enriquecedor e prolífico.

É, pois, na leitura dos modelos de representação da arte no *corpus* em estudo que inserimos o presente ponto, enquanto forma de aproximar a criança desse universo estimulante, alargando o seu pensamento, sensibilidade e sentido crítico face à criação artística, e promovendo o exercício de competências leitoras e de interpretação visual emergentes, cada vez mais significativas.

Partindo da tipologia por nós anteriormente sugerida²³⁶, começemos, desde logo, por recordar que as **recriações narrativas de biografias sumárias** de artistas canonizados têm ocupado, nos últimos anos, um lugar cativo nas publicações – e de forma notável nos álbuns ilustrados – que ao potencial recetor infantil se consagram. Em narrativas geralmente simples e facilmente reconhecíveis pelos seus destinatários preferenciais, são recriados aspetos relevantes da vida e das obras de figuras tão ilustres quanto Da Vinci, Monet, Klimt, Gauguin, Chagall, Miró, ou ainda, no contexto português, Júlio Resende e Amadeo de Souza-Cardoso, sendo dadas a conhecer à criança-leitora uma diversidade de correntes e escolas artísticas. Com recurso frequente à humanização dessas figuras – facilitando a adesão do leitor e a sua apropriação do contexto narrado –, estes álbuns definem a arte como forma de expressão e afirmação pessoal e de evasão da vida quotidiana.

Inspirados no mundo artístico do génio do Renascimento – Leonardo da Vinci, os dois volumes da coleção “Tobias”, *Tobias encontra Leonardo* e *Tobias e as máquinas de Leonardo*, alimentam a criança de referentes culturais, num tipo de representação um tanto original e inusual, na medida em que não apenas se centram na figuração do artista, como passam a narrar o seu encontro e as suas divertidas aventuras com o herói infantil da série. Numa linha que aposta fortemente na inter/hipertextualidade, MB conduz o leitor até ao universo criativo daquele artista polifacetado, dando especial relevo a algumas das suas mais importantes obras e invenções²³⁷. Exemplos disso são as alusões, mais ou menos explícitas, a esboços e anotações do pensador, ao célebre

²³⁶ Vide Rodrigues (2010c).

²³⁷ A propósito da influência da pintura renascentista na obra de MB e na sua ligação constante à Arte, ver também Maia (2004).

Homem Vitruviano e às asas voadoras, ou, ainda, no campo da pintura, à *Última Ceia*, referências de conhecimento universal, e que colocam Da Vinci no cume da sabedoria e de uma arte intemporal.

Além disso, o discurso pictórico destes livros, pontuado de humor, revela-se particularmente sugestivo e merecedor de uma leitura atenta, pela pluralidade de significados que sugere, suscitando a observação e a descoberta de elementos icónicos que preenchem as páginas, assim como alguns dos espaços em branco evidenciados pelo texto, estabelecendo, desde logo, uma espécie de jogo com o leitor. Destaque-se, apenas para citar dois exemplos, a representação gráfica de Tobias no *Homem Vitruviano*, ou, ainda, como antes referimos, uma espécie de icono-texto a ilustrar a escrita reversa do pensador, desde logo materializada no título de *Tobias e as máquinas de Leonardo*.



Figura 45 – Ilustração de *Tobias encontra Leonardo*

Simetricamente, e como é habitual, a obra integra, nos seus paratextos, informações de cariz biográfico sobre o artista em foco. Dotados de uma originalidade estética e literária assinalável, e de uma dimensão pedagógica comprovada, pelos inúmeros conhecimentos que possibilita, retomando, inclusivamente, elementos de outros géneros artísticos (como é o caso da música ou da cenografia), estes livros aproximam o leitor do acervo cultural universal e promovem a exploração de recursos e possibilidades formais do livro, contribuindo fortemente para a aprendizagem.

Em outras narrativas do *corpus* contemporâneo de literatura de potencial receção infantil, a temática da arte surge, ainda, retratada em torno das **principais aspirações e/ou da vocação dos seus protagonistas** para uma determinada vertente artística, seja

ela de ordem plástica, literária ou de representação/espetáculo. Da obra em análise destaca-se, uma vez mais, o álbum *Bernardino*, cuja temática fundamental recai, como se disse, sobre a diferença e a individualidade do leão epónimo, e a cujos sentimentos de inadaptação em relação aos demais elementos da sua espécie se sobrepõe uma vocação reequilibrante para a música. De presença inalterável na vida do pequeno felino, que encontra inspiração no seio da Natureza, a arte musical funciona como um elemento estabilizador e como uma espécie de terapia para a sua desilusão/solidão. Além, como é evidente, da (auto)representação da ilustradora nos álbuns “Tobias”, ou mesmo do simbolismo da coleção e da própria personagem homónima, que aproximam a criança do processo criativo, também a série “Bublina”, na qual as cores e a pintura são os motes que sustentam as ações, sensibiliza os leitores para o estímulo à criação artística, promovendo a valorização da arte e a possível construção de uma identidade.

Em álbuns de índole mais didática e documental (e, até, instrutiva), os modelos de representação artística mais evidentes coincidirão, sobretudo, com as **adaptações e subversões paródicas** de distintas obras (especialmente do domínio da pintura) e/ou dos seus criadores. Embora, por motivos de organização expositiva, optemos por protelar uma leitura mais demorada, reservando-a para o capítulo da simbologia, as ilustrações de MB também testemunham uma revisitação pontual de algumas obras/pinturas clássicas, não casualmente submetidas a um original processo de recriação e/ou caricaturização. Dotadas de claros laivos subversivos e parodísticos, as alusões à *Última Ceia*, exemplificadas mais adiante, são alvo de uma apropriação pessoal, que, apoiada no humor, no absurdo e, até, na ironia, transfigura os cenários retratados, transferindo-os para ambiências distintas e acrescentando-lhe pormenores inesperados.

Em jeito de conclusão, as diferentes representações aqui, sucintamente, refletidas demonstram a forte presença da arte no álbum de MB, cujo tratamento narrativo, plástico e temático, como veremos mais adiante, abre lugar a um complexo processo de leitura e de interpretação. História alternativa da arte ou sua revisitação subversiva, estes álbuns funcionam para a criança como uma excelente estratégia de educação visual, estimulando a sua perceção crítica e formando a sua sensibilidade estética, ao mesmo tempo que enriquecem os seus referentes visuais com obras de artistas, épocas e tendências distintas. Este tipo de obra/representação serve, claramente, como meio de coesão e conexão de criações artístico-culturais, e como união de facetas

e manifestações culturais partilhadas, a exigirem um pacto de leitura e uma cooperação especiais na identificação dessas mesmas relações.

6. Tradição cultural ocidental: recursos e simbolismos

L'œuvre littéraire détient en même temps plusieurs sens par sa structure, et c'est en cela qu'elle est symbole, et le symbole ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même du sens, l'œuvre est éternelle, non pas parce qu'elle impose un sens unique à des lecteurs différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un même lecteur.

(Barthes, 1966: 51)

Se «qualquer texto literário exhibe, com maior ou menor grau de sofisticação, marcas do diálogo intertextual com outros textos ou outras vozes» (Azevedo, 2008: 76), o álbum, enquanto modalidade mista (literária e plástica) resultante das mais arrojadas experimentações pós-modernas, revela-se, a propósito, um desafio aumentado²³⁸. Na verdade, este tipo de edição, assente na comunhão entre texto, imagem e *design*, e convertido num elemento comunicativo amplamente significativo na captação do tom da história e na aproximação da criança a diversas linguagens icónicas e artísticas (Díaz-Plaja, 2002), contempla a existência de vazios discursivos e joga com intertextos de nível de explicitação variável, quer no plano verbal, quer no visual.

Por esse motivo também, estes livros, que têm no seu destinatário preferencial um leitor de reduzida experiência vital e com um parco conhecimento do mundo, trazem referências implícitas a dados culturais da enciclopédia do adulto, a quem piscam o olho e incumbem de cumprir o seu papel de mediador²³⁹. Sumariamente, e

²³⁸ No dizer de Teresa Colomer, «el álbum se ha desarrollado en un espacio nuevo, sin tradición anterior en la literatura infantil e incluso en la literatura de adultos. Ello le ha obligado a experimentar con las reglas y a fijar sus propias pautas. La falta de tradición ha permitido entonces que los álbumes incorporan con mayor rapidez y facilidad que otros géneros los nuevos temas y características artísticas de la cultura actual» (Colomer, 1996: 30).

²³⁹ Vide, ainda, Mendoza Fillola & Cerrillo Torremocha (2003); Díaz Armas (2003b; 2005;); Cerrillo Torremocha (2006).

recordando as palavras de Teresa Colomer,

el género que parecía destinado a ser el más sencillo y amable de la literatura infantil ha producido las mayores tensiones sociales y estéticas, porque ha aprovechado los recursos de dos códigos simultáneos y porque ha implicado a dos audiencias distintas (Colomer, 1996: 30).

Dotada de inúmeras referências artísticas e culturais – e, inclusive, pessoais –, a obra escrita e ilustrada por MB também se revela, a esse nível, particularmente rica e dialogante, permitindo uma leitura e um questionamento da intertextualidade – ou *transtextualidade*, seguindo a tese genettiana – nos seus mais diversos prismas. Os pontos que se seguem dedicam-se, precisamente, ao levantamento (não exaustivo, porém) das marcas ou dos intertextos mais “sussurrantes”, refletindo, simultaneamente, sobre as dificuldades que colocam ao leitor no processo de decodificação e a sua produtividade semântico-pragmática.

6.1. Da transtextualidade na obra de Manuela Bacelar

Porque a leitura se inicia muito antes da do texto literário²⁴⁰, porque «mirar imágenes es también leer» (Díaz-Plaja, 2002: 219), o álbum, onde a componente visual ocupa um lugar de destaque, inclusive para um público que já tenha adquirido uma maior fluidez na leitura, desempenha um papel indiscutível não apenas na sua educação artística, como na própria formação do leitor. Do diálogo contínuo que as imagens mantêm com os textos que acompanham, e que ora complementam, contradizem ou substituem, estabelecem-se, como antes se disse, outros relevantes cruzamentos entre artes, de que são exemplo os diálogos entre as ilustrações e a tradição pictórica/artística, entre as ilustrações e os textos literários (Rodrigues & Díaz Armas, 2012).

As composições verbo-icônicas que enformam os álbuns de MB também fazem sobressair uma tendência inegável para esse «exercício criativo alicerçado na intertextualidade» (Silva, 2011: 102), quer pela (re)valorização de obras/fragmentos visuais da sua autoria (*intratextualidade*), quer pela referência e pela homenagem que a criadora parece prestar a outras obras/vozes dos repertórios canónicos, artístico e

²⁴⁰ Vide, entre outros, Díaz-Plaja (2002) e García Sobrino (2006).

literário, e que possibilitam questionar a prática transtextual nas suas mais variadas facetas²⁴¹.

É certo, porém, que existem diferentes níveis de hipotextos, com graus de reconhecimento variáveis, como tem já explicitado, aliás, Jesús Díaz Armas (2003b; 2005). O diálogo que uma obra celebra com a tradição onde se insere, ou que um autor estabelece com outros vultos que o precederam, nem sempre emana de um ato voluntário ou intencional, podendo assim, ao invés de reescrever, homenagear, citar, imitar, e desviar a literatura anterior, seguir o percurso ou a rotina de um género, ou, até, incorrer num plágio involuntário. Por outro lado, no diálogo que se celebra, no momento da leitura, entre o autor e o leitor – principalmente nos casos em que se trata de um leitor previsto e a quem são lançadas pistas concretas (*intentio auctoris = intentio operis*) –, o reconhecimento de hipotextos dependerá, significativamente, das suas experiências recetivas, das suas referências enciclopédicas ou literárias²⁴², em suma, do

²⁴¹ Na esteira das teorizações e formulações matriciais em torno da intertextualidade de Julia Kristeva (1969), Mikhaïl Bakhtine (1973) e Roland Barthes (1973), entre outros, Gérard Genette designa o objeto da poética por *transtextualidade* – ou *transcendência textual do texto* –, definindo-a como «tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte» (Genette, 1982: 7). Associando-a ao conceito *palimpsestico*, «tido numa acepção figurada, ou seja, sinónimo de ‘possibilidade de descortinar, sob o texto presente, inscrições anteriores, já desvanecidas, mas ainda perscrutáveis’ (Reis, 1981: 127)» (Silva, 2011: 96), o narratólogo francês refere-se, assim, ao conjunto «des catégories générales dont relève chaque texte et dont il inventorie cinq types» (Samoyault, 2001: 19). O primeiro, correspondente à *intertextualidade*, define-se pela relação de copresença entre dois textos ou mais textos, isto é, pela presença efetiva de um texto noutro, seja pelo recurso à citação, ao plágio ou à alusão. O segundo refere-se à *paratextualidade* e constitui-se pela «relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que de paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, etc.» (Genette, 1982: 9). O terceiro, que denomina de *metatextualidade*, corresponde, por excelência, à relação crítica, isto é, ao comentário que une um texto a outro ao qual se refere, sem necessariamente citá-lo nem mesmo nomeá-lo. O quarto, designado de *hipertextualidade* e definido como «tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*» (*idem, ibidem*: 14), podendo socorrer-se de efeitos estilísticos como o *pastiche*, a paródia ou a ironia para a atribuição de novos sentidos. O quinto e último tipo, a *arquitectualidade*, corresponde ao tipo de transcendência textual mais abstrata e absolutamente “muda”, respeitante à menção a um género ou grupo de obras. Sobre a intertextualidade, *vide*, ainda, Stierle (2008) e Silva (2009; 2011).

²⁴² Como enfatiza Christine Wilkie-Stibbs, para quem o eixo leitor/escritor assenta numa relação de poder desequilibrada e assimétrica, «[...] despite children’s demonstrable ability to take textual ownership through their own intertextual references, the writer/reader relationship is asymmetric because children’s intersubjective knowledge cannot be assured» (Wilkie-Stibbs, 2004: 180). Ainda na perspetiva de Lúcia Góes, «ler é relacionar cada texto lido aos demais anteriores (textos-vida + textos lidos) para reconhecê-los, significá-los e assimilá-los; processo que dota o leitor da capacidade de ad-mira-ção (olhar que apreende e aprende) e o torna um leitor sujeito da sua própria história. O ato da leitura é revolucionário, pois transforma o leitor passivo em leitor ativo, um co-autor, doador de sentidos» (Góes, 1996: 16).

seu *intertexto leitor*²⁴³ (Mendoza Fillola, 2001).

Verdadeiro «*intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências» (Aguiar e Silva, 1999: 625), a obra de MB oferece um percurso de leitura feito de interseções multímodas entre a arte, a literatura ou a ideologia, entre outras. No *corpus* em estudo, esse «fenómeno de dialogismo textual» (*Idem, Ibidem*) surge perscrutável, aliás, nos seus mais variados graus e tipos: quer ao nível exoliterário, pelas referências visuais à pintura, à ilustração, à música ou à arquitetura, ou, ainda que de forma menos notória e direta, ao nível endoliterário²⁴⁴. Em ambos os casos, contudo, estabelecem-se diálogos tanto de tipo heteroautoral, em alusões pontuais a textos clássicos/tradicionais da literatura para a infância; como homo-autoral, nas (auto)citações, por exemplo, entre obras/fragmentos e figuras, que ganham «autonomização e um reaparecimento renovado» (Silva, 2011: 104).

Neste último âmbito – **homo-autoral** –, associado à capacidade que a obra tem para mencionar-se a si mesma (*literatura narcisista*)²⁴⁵, esse processo de releitura da própria criadora ou de algumas das suas obras/composições pictóricas reflete-se, desde logo, ao nível da figuração/caracterização visual de determinadas personagens, como o gato (em *O dinossauro* e *O meu avô*), o avô (entre *Este é o Tobias* e *O meu Avô*) ou mesmo o pequeno Tobias, cuja indumentária – além de uma possível remissão para a imagem de um super-herói – se aproxima da do neto-protagonista d’*O meu Avô*. Mais evidente é a presença recorrente, no conjunto da obra, da “menina das tranças”,

²⁴³ Associada ao «reconhecimento implícito por parte dos lectores das convencións adquiridas mediante a lectura dos textos literarios» (Glifo, 1998, *apud* Silva, 2009: 24), a competência literária instaura-se no seio da competência comunicativa, afigurando-se como uma habilidade cultural aprendida e distanciada de qualquer conceção inatista. O conceito de *intertexto leitor*, introduzido e definido por Mendoza Fillola como o «dispositivo activo de los saberes, estrategias y recursos lingüísticos y pragmático-culturales que se actualizan en cada recepción literaria, con el fin de construir nuevos conocimientos significativos que pasan a integrarse en la competencia literaria» (Mendoza Fillola, 2001: 102), constitui uma das componentes essenciais nas aproximações didáticas à educação literária. A intertextualidade surge, nessa medida, como uma das manifestações discursivo-cognitivas mais relevantes no processo de receção literária e, por conseguinte, na construção do indivíduo (Taberner Sala, 2007).

²⁴⁴ A propósito da distinção entre “intertextualidade exoliterária” e “intertextualidade endoliterária”, vide Aguiar e Silva (1999).

²⁴⁵ Pelo seu forte pendor metaficcional/metaliterário, influenciado pelo paradigma pós-modernista (embora com origens anteriores), Linda Hutcheon (1980; 1988) rotula a intertextualidade homo-autoral de *literatura narcisista*. Este tipo de relação transtextual deveria, assim, ser contemplado dentro da arquitextualidade, entendida, tal como a interpreta Genette, não só como alusão a um género literário determinado, como também à própria condição literária do texto, isto é, a literariedade.

personagem que participa na ação de *Tobias fantasma* e que volta a figurar nas páginas d'*O dinossauro*, de *Tobias do lado de lá do arco-íris*, de *Bernardino* ou, até, de modo mais alegórico (na forma de um biscoito), em *O meu Avô*, por exemplo, convertendo-se numa espécie de *leitmotiv* da obra.



Figuras 46 e 47 – Ilustração d'*O meu Avô* / Ilustração de *Tobias fantasma*

O mesmo se observa em relação ao pequeno coelho de pano de Maria, já representado em *O dinossauro* e em *Tobias fantasma*, cuja presença reiterada se coaduna, em certa medida, com a sua simbologia e a sua proximidade com o leitor mais novo. Em qualquer caso, contudo, trata-se de referências explícitas ou piscadelas de olho, que acreditamos resultarem de um ato voluntário e consciente de cumplicidade com o destinatário extratextual infantil.

Outras marcas autorreferenciais descobrem-se ao nível da própria linguagem plástica da ilustradora, que pinta vários dos seus cenários à imagem da iconografia/arquitetura checa (e.g., *Era uma vez a Bublina* ou *Tobias do lado de lá do arco-íris*). Os aglomerados de pequenas casas multicoloridas, com arquiteturas e tamanhos variados, tão distintivos daquela cidade a que muitos chamam a Paris de Leste e que marcou, insofismavelmente, o percurso artístico de MB, também se edificam nas páginas do *corpus* e definem a assinatura da artista plástica. Aliás, são, inclusivamente, recorrentes as alusões a elementos/atributos de Praga, como serve de exemplo a sugestão icónica da célebre Ponte Carlos, entre outros monumentos e motivos da cultura ocidental aludidos nas páginas d'*O dinossauro*, e que convidam a um percurso de leitura intertextual e formativo.



Figura 48 – Ilustração d’*O dinossauro*

Além do quadro de referência exposto, destacar-se-á, ainda, num tipo de percurso textual cruzado e autoevocativo, o jogo metatextual e metaliterário, que se estabelece nos volumes da série “Tobias”, e que não apenas resulta da *transmigração* da própria criadora para o universo ficcional, como do processo autorreflexivo e metacriativo que sustenta as suas ações. Não obstante a natureza metafictional desse posicionamento autoral, as aventuras ficcionadas também constituirão prototextos – ou mesmo hipotextos – dos livros da coleção. Quebrando os limites do real, álbuns como *Este é o Tobias* ou *Tobias do lado de lá do arco-íris* esclarecem acerca das possibilidades que este tipo de publicação confere aos seus autores/ilustradores na promoção de um diálogo íntimo entre a criação artística e o seu universo interior, com vista à obtenção de um impacto emotivo no leitor, e ao alargamento dos seus horizontes sociais, culturais e artísticos.

Ainda a respeito da prática metafictional na promoção de uma intertextualidade homo-autoral, atente-se na *mise en abyme* visual que, obedecendo às regras do *trompe-l’oeil*, resulta da presença icónica de livros da coleção “Tobias”, em *Este é o Tobias* ou *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*», por exemplo, e que desafia o olhar do leitor, incentivando a sua curiosidade para a leitura de outras obras da ilustradora – ou para a leitura *tout court*.



Figura 49 – Dupla página de *Este é o Tobias*

Mas esta composição em abismo, este processo de construção alicerçado a partir do livro dentro do livro, e igualmente observável n’*O livro do Pedro* (tanto ao nível textual/narrativo, como paratextual), poderá, ainda, originar estruturas especulares ou reflexões metaficcionalis, especialmente se o livro que figura na ilustração e que uma personagem se encontra a ler coincidir com o livro no qual intervém. Se o primeiro tipo de espelhamento consiste numa reduplicação simples do livro, este último princípio poderá sugerir uma *mise en abyme* infinita, visto incluir a obra que o inclui.

Simetricamente, se os álbuns de MB alimentam o diálogo intertextual entre obras ou figurações da própria criadora, também documentam as influências de outras figuras e obras tutelares, numa relação intertextual de tipo **heteroautor**al. A comprová-lo, veja-se como *Kurika*, o *romance dos bichos do mato* (1944) de Henrique Galvão, pela temática e pelo retrato do pequeno leão que o protagoniza, poderá estar na base do álbum *Bernardino*. Ou atente-se, ainda, na recriação do universo aquático e de criaturas fantásticas como as sereias, no álbum *Sebastião*, por exemplo, que, além de trazerem à memória do leitor assíduo as premiadas ilustrações da criadora para *A sereiazinha*, de Hans Christian Andersen, também lembrarão, entre outros textos clássicos/tradicionais da literatura universal, a portuguesa *A menina do mar* (1958), de Sophia de Mello Breyner Andresen.

As alusões icónicas a livros de contos clássicos, nacionais e estrangeiros (e.g., em *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*»), e a recuperação assídua de personagens/motivos do maravilhoso e do fantástico, como os dragões, as fadas, os sapos e os anões, ou de outras figuras concretas, como Rapunzel e o Pai Natal,

humoristicamente retomadas e levemente disfarçadas nas ilustrações d'*O dinossauro*, são outros exemplos de ecos de hipotextos canônicos – uns concretos, outros “fingidos”²⁴⁶ – presentes na obra em estudo.

Mas o diálogo com outros textos e outras vozes da tradição literária e/ou pictórica/ilustrativa, no *corpus* em estudo, nem sempre torna possível o reconhecimento dos hipotextos. Isto porque ora relevam de uma notória complexidade, nomeadamente, atendendo às limitações culturais e às restrições de decodificação que se colocam ao leitor mais novo (como o demonstram as várias remissões para os textos ou as iconografias, sagrada e profana, de que nos ocuparemos, mais detalhadamente, nos pontos a seguir), ora surgem isentos de qualquer menção aos seus autores e/ou títulos (e.g., *Era uma vez a Bublina*).

Aos livros pictorizados a que vimos aludindo – referências intertextuais/interdiscursivas, que passaram de uma arte para outra, da literatura para a pintura/ilustração –, somam-se ainda, neste quadro transtextual, as representações icônicas do jornal (em *O meu avô*, e.g.), de desenhos/ilustrações (na série “Tobias”, por exemplo) ou de quadros (em *Tobias, os 7 anões e etc.*, e.g.) que, pela ausência ou ilegibilidade da palavra escrita/pintada, sugerem, entre outros aspetos, um enquadramento ao nível do género ou do tom da publicação. Arquitextos, ou hipertextos *universais*, que, não obstante o enigma que propõem ao leitor, supostamente complexificando a decodificação da mensagem e exigindo uma implicação superior no estabelecimento de relações com o texto, conseguiram ultrapassar as fronteiras das nações e das línguas, para serem reconhecíveis por qualquer leitor (Rodrigues & Díaz Armas, 2012).

Todavia, e ainda no âmbito da intertextualidade exoliterária, a obra de MB também ilumina e dá a *ouv[e]r* vários outros ecos artísticos, do domínio da pintura ou da música, por exemplo. Referências explícitas (ou, por assim dizer, reconhecíveis) à obra de Leonardo da Vinci são, pois, as que pontuam os dois álbuns coprotagonizados por Tobias e o pintor do Renascimento. A par do timbre inter/hipertextual perscrutável na transfiguração/parodização de anteriores criações de Da Vinci, a inserção de fragmentos da sua obra é, como se analisou antes²⁴⁷, desde logo suscitada pelas capas e pela relação dos títulos com as suas respetivas imagens; elementos paratextuais semanticamente fér-

²⁴⁶ Vide Díaz Armas (2003b; 2005) e Rodrigues & Díaz Armas (2012).

²⁴⁷ Ver Parte II, capítulo 3, ponto 3.2.

teis, que antecedem a narração e que, desde o início, sugerem, de certo modo, ao leitor estar diante de “um texto construído sobre outro texto” (Silva, 2011).

Especialmente interessante, no diálogo entre artes que é possível descortinar em *Tobias e as máquinas de Leonardo*, é outra alusão consciente, ou intencionalmente explícita, ao jazz e, mais concretamente, à obra musical de B.B. King, patente numa curiosa representação icónica de um disco de vinil – ou, tal como surge expressamente indiciado, de um LP – do artista. Evidente para o leitor adulto, porventura mais velada para a criança, que necessitará de uma bagagem de leituras e de experiências recetivas capazes de a levarem a interagir com o texto que lê, a reconhecer os seus ecos e as suas reescritas, a referência intertextual em apreço não só permite caracterizar as personagens (como apreciadores da música e do Blues, em geral, e da obra de B.B. King, em particular), como dá a MB a possibilidade de criar “mundos possíveis e alternativos”, pela associação humorística de personagens, épocas e géneros.

Desta feita, o itinerário transtextual da obra de MB que, sinteticamente, acabámos de mapear, permite esclarecer o funcionamento dessa manifestação da condição comunicativa e dialógica de toda a obra literária, nos seus mais variados graus e tipos. A obra que nos propusemos analisar institui-se, pois, como um espaço de *intercâmbio discursivo* – reforçando-se as palavras de Vítor de Aguiar e Silva –, onde se cruzam e transmutam outras vozes, um espaço de intertextualidade assumida e não apenas considerada como «mosaïque de citations», pela única «absorption et transformation d’un autre texte» (Kristeva, 1969: 60), como alargada a outros domínios artísticos e, até, culturais/ideológicos, trazendo à tona «textos mais ou menos adormecidos, convocando-os para uma participação/cooperação num diálogo tendencialmente ilimitado no tempo e no espaço» (Silva, 2003a: 1).

6.2. Mitologia e iconografia da arte religiosa

Associado a uma narrativa de natureza simbólica, que procura explicar a realidade, alguns acontecimentos da vida, fenómenos naturais e a origem do Mundo e do Homem (Silva, Diogo & Azevedo, 2008), ou, tal como o vem definido no *E-dicionário de termos literários*, dirigido por Carlos Ceia, a uma «narrativa fabulosa, que parece escapar ao pensamento racional, seja ele teológico ou científico», o mito foi

mantendo uma presença contínua e expressiva na cultura ocidental, tendo sido perfilhado, de forma assídua, pela música, pela pintura e pela literatura, entre outras, contagiando com tão fortes ecos a própria literatura que às crianças e aos jovens se destina.

No universo literário para a infância, a imagem e o símbolo convidam a criança à recriação fantasiosa da realidade²⁴⁸, ao sonho de um universo mais-além, à imaginação de um mundo utópico visivelmente desconhecido, mas que promovem a curiosidade e o encantamento, precisamente pela sua estranheza e pelo seu mistério, confirmando-se, segundo as palavras de Gisela Silva, «o conhecimento da ancestralidade mítica e o domínio dos clássicos da literatura, daqueles que sabem dar lugar ao sonho e ao imaginário» (Silva, 2006, *apud* Silva, Diogo & Azevedo, 2008: 1).

Um olhar mais atento ao trabalho plástico-literário de MB, especificamente no *corpus* de álbuns que aqui nos propusemos analisar, permite, igualmente, aferir uma clara influência da representação mitológica na sua obra. Desde a mitologia clássica à iconografia sagrada/herança judaico-cristã, são inúmeros os símbolos e as referências intertextuais/interartísticas às quais a criadora recorre, multiplicando os referentes culturais e artísticos dos seus leitores, estimulando a sua perceção visual e alargando as suas competências interpretativas e de leitura.

«Inegável reabilitação de um imaginário mítico e simbólico», a obra de MB converte-se, assim, num autêntico «convite para a aventura da leitura pluri-isotópica» (*idem, ibidem*), que, numa combinação clara do real e do onírico, seduz a criança pela recriação de um universo/realidade válido ou tolerável. Com efeito, a autora d'*O livro do Pedro* oferece ao olhar leitor múltiplos tipos de símbolos, de imagens ou de mitos. Entre outros, de âmbito pagão, por exemplo, ressoam nos seus álbuns inúmeros ecos da iconografia religiosa, seja de forma mais genérica ao nível do tratamento temático, seja por meio da sua recriação iconográfica ou, até, da própria denominação e figuração/caracterização das personagens que põe em cena. Em qualquer caso, revela ao leitor as suas influências culturais e manifesta, num amiudado tom de ironia, algumas das suas principais preocupações diante de atuais ideologias morais e/ou religiosas.

Enquanto espelho ou reflexo de um universo real – eclipsado, cristalizado, ou

²⁴⁸ Sobre o estudo da imagem e da sua relação com o real, *vide* Aumont (1990).

perdurado –, o universo literário dá vida a personagens cuja autonomia lhes confere capacidades para, não raras vezes, extrapolar os limites dos textos nos quais intervêm. Se, em muitos casos, a sua identificação quase implica um estudo arqueológico para a compreensão da sua origem, noutros revela-se evidente. Em qualquer um deles, porém, o nome das personagens ganha materialização, surge como um recado ao leitor, define o carácter das personagens e apresenta-se como um móbil da tessitura narrativa, convertendo-se, paulatinamente, num signo linguístico pleno de significado (Silva, 2006, *apud* Silva, Diogo & Azevedo, 2008).

No *corpus* em estudo, os títulos que, à exceção d’*O dinossauro* e *O meu Avô*, recuperam, mais assiduamente, os nomes próprios dos seus protagonistas, denunciam, com maior ou menor grau de evidência, uma abertura a influências onomásticas da tradição bíblica. Um aspeto coesivo da obra, aliás, igualmente reforçado pela associação reiterada de características e atributos associados às figuras sagradas aludidas.

É, pois, comum reconhecerem-se os santos pelos seus atributos tradicionais, que, por influência heráldica, se foram comunitariamente comparando aos brasões ou aos escudos de armas que distinguiram os cavaleiros (Réau, 1998). Obra de artista nascida no Ocidente, diante, entre outros fatores, da multiplicação do número dos santos, o atributo corresponde etimologicamente a um acessório, real ou convencional, que permita o reconhecimento da personagem (Gállego, 1984). «Ya se trate de un objecto que lleva en la mano (la llave de San Pedro, la espada de San Pablo), ya de un animal que lo acompaña (el cordero de San Juan Bautista o de Santa Inés, el león de San Jerónimo, el gozque de San Roque)», os atributos podem classificar-se como universais, genéricos ou individuais, segundo se apliquem a todos os santos, a grupos deles ou a cada um em particular (Réau, 1998: 381). A par dos atributos nominais, ainda designados de «atributos-armas parlantes» (*idem, ibidem*), outros referir-se-ão, ora aos ofícios exercidos pelos santos, ora a circunstâncias ou traços das suas lendas, ora, no caso concreto dos mártires, aos instrumentos dos seus suplícios. Também contribuem para a sua identificação características relacionadas com «el típico físico de un santo (la tonsura de San Pedro, la calvicie de San Pablo, la talla gigantesca de San Cristóbal), o su indumentaria tradicional (la túnica de pelo de camello de San Juan Bautista, el ceñidor de hojas de San Onofre)» (*idem, ibidem*: 379).

De entre o conjunto dos livros que se possam incluir no quadro de análise aqui exposto, considerar-se-á, porventura, *Bernardino* o volume que menor número de

indícios fornece para uma efetiva aproximação da figuração do leão-protagonista à representação iconográfica do santo homónimo, São Bernardino de Siena. Associado a cada um deles, estarão, eventualmente, o seu carácter imponente e intimidador – o leão, trivialmente conhecido pela sua força indomável, pelo seu temível rugido e pela sua postura majestática no reino animal; o herói-bíblico, pelo seu modesto porte físico e pela sua forte indignação diante da profecia de obscenidades –, e a sua própria fragilidade, mais concretamente ao nível de um atributo comum: a voz. Efetivamente, se a do profeta se descreve como «débil y roca» (Réau, 1997: 209) e, logo, limitativa nas suas pregações, também a do pequeno leão, num sentido mais amplo e simbólico, se afigura como tímida e silenciosa, suscitando a sua rejeição por parte do progenitor por afastar-se da figura poderosa e ameaçadora associada à sua condição.

Outro aspeto chamativo, e possivelmente inventariável no quadro de leitura da simbologia religiosa no álbum em apreço, seria o episódio narrativo no qual Bernardino é acordado ao som de uma música tocada por uma ave (apenas revelada através da imagem), “descida dos céus” numa nuvem colorida. Recordando, de certo modo, a iconografia hierática da *Anunciação* ou da *Ascensão de Cristo*, a ilustração em causa poderá simbolizar, de certo modo, o “chamamento” do leão-herói – enquanto símbolo de «soberania» mas também de «justiça» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 401) – ao poder de ser livre e diferente.

Já em *Sebastião*, narrativa visual bipartida sobre a viagem onírica do menino-protagonista, em dois momentos temporalmente descoincidentes, a personagem surge não só batizada com o nome da figura santificada, como logra uma representação próxima da sua identidade, bem como da simbologia que lhe está comumente associada.

Particularmente carregado de simbolismo e indutor, a nosso ver, dessa leitura interartística e intersemântica é o último momento da diegese, o desfecho anunciado pelas duas últimas páginas de ambas as narrativas, onde Sebastião surge, em jeito de punição ou de «aprisionamento» (Silva, 2010: 70), suspenso numa corda, ao lado de algumas peças de vestuário, a “secar”. Vale a pena recordar que o menino-herói termina neste estado (fantasioso) de “encharcamento” depois de, rendido à curiosidade, se ter

deixado seduzir pelo objeto desencadeante da(s) intriga(s) – uma caneca/bacio²⁴⁹ –, bem como pelo líquido azul que em si escondia, e haver mergulhado, por via do sonho e do encantamento, em um amplo e sumptuoso espaço aquático povoado por criaturas e/ou objetos fantásticos suscetíveis de o desprenderem, ainda que por breves instantes, da realidade.

Introduzida pela voz da ordem (mas também do regresso ao real)²⁵⁰, a sequência narrativa seguinte, dominada pelo humor e pelo cómico da situação sugerida – porventura num intento de subversão e parodização da imagem do santo, ou, em sentido mais lato, de uma espécie de dessacralização da própria religião –, poderá, decerto, procurar trazer à memória do leitor artisticamente mais hábil e experiente o *Martírio de São Sebastião*, cuja iconografia o descreve, frequentemente, atado a uma árvore, a um poste ou a uma coluna, crivado de setas, que constituem o seu símbolo heráldico (Réau, 1998: 200). Atente-se, a esse respeito, na presença pictórica, em uma das narrativas, de um elemento facilmente identificável com a arte primitiva (ou asteca) e comparável a uma flecha, embora reconheçamos que a sua retratação possa sobretudo dimanar de uma mera opção/preferência estética, mais do que de um desígnio relacional com o simbolismo da figura sagrada em questão.

Porém, se em certos casos este género de alusões pode não revelar-se tão óbvio ou conclusivo, noutros ele é praticamente sistemático, avultando, ora de forma (quase) declarada pela reprodução e associação reiterada de vários elementos arquetípicos e/ou místicos, ora pela inclusão de pequenos detalhes, que, na sua relação entre si, atuam como acenos ao leitor (não tão-somente nem em primeiro lugar infantil).

Não nos parece advir de uma escolha fortuita que à aventura protagonizada pela personagem homónima de São Sebastião, o «tercer patrón de Roma» (Réau, 1998: 194), se siga uma história – aliás, sobre a família e a parentalidade – contracenada por duas personagens batizadas com os nomes dos dois principais fundadores da Cidade Eterna:

²⁴⁹ Igualmente com forte filiação no universo místico, o principal simbolismo bíblico do “taça” ou do “cálice” (e a que somaríamos, neste caso, a “caneca”) materializa «o destino humano», funcionando, ainda, como «o instrumento de que Deus se serve para castigar (um homem, um povo, uma cidade...)» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 628). Paralelamente, a “taça” também simboliza o «centro inacessível» do mundo interior em que viaja o homem, em «uma busca e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo» (*idem, ibidem*: 692).

²⁵⁰ Referimo-nos, aqui, ao momento em que o sonho do pequeno herói é interrompido pela exclamação do seu nome.

Pedro e Paulo. Se atentarmos na história e na iconografia de cada uma das figuras canonizadas, e aprofundarmos uma leitura comparativa da sua simbologia com as características atribuídas a ambas as personagens masculinas que MB dá à luz em *O livro do Pedro*, facilmente concluímos que esta edição não fica aquém de uma forte analogia – paródica e subversiva – com o imaginário simbólico-religioso.

Com efeito, neste álbum, no qual, Maria²⁵¹, a protagonista, narra a história da sua infância junto dos seus pais adotivos Pedro e Paulo, MB escolhe atribuir, com argúcia e desenvoltura – em testemunho, cremos nós, de uma posição satírica em face de certas pretensões humanas e sociais/morais –, os nomes dos dois heróis de maior proeminência na História do Cristianismo, enquanto principais fundadores da Igreja, às duas personagens homossexuais que ficciona e que encarnam, simbolicamente, nesta história, o retrato dos fundadores da família. A figuração das três personagens em torno de um muro é, aliás, por si só, esclarecedora²⁵². Não casualmente, Pedro (edificador de Roma) aparece representado atrás da parede, ao passo que Paulo se encontra à sua frente e a um nível inferior – num tipo de representação, porventura, relacionável com a *Fuga de Damasco* e a consequente descida das muralhas do herói bíblico, dentro de uma cesta (Actos, 9: 25). Já assinalada por Gaston Bachelard (1989), a metáfora do muro não só recai sobre a dualidade proteção/limitação, como se aproxima, igualmente, da simbologia da caverna e «do elemento feminino e passivo da matriz» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 464). Além de uma inevitável aproximação à imagem da Sagrada Família, a própria centralidade da menina-protagonista, por sua vez sentada em cima do muro e no meio de ambas as personagens masculinas, poderá simbolizar a união e um sentimento de segurança e estabilidade.

²⁵¹ Tão-pouco o antropónimo atribuído a esta personagem parece nascer de uma circunstância accidental, uma vez que, como é sabido, Maria ocupa, biblicamente, enquanto progenitora de Jesus, o lugar dianteiro, simbolizando a essencialidade; o que justificaria o seu protagonismo no volume em análise, bem como o seu destaque visual em relação às restantes personagens. Ainda a esse respeito, atente-se no momento epilodal da obra, concretamente, no facto de Maria se preparar para “dar à luz” na noite de Natal.

²⁵² A respeito da ambivalência simbólica do muro, que ao lado de outros símbolos espaciais, como a janela, por exemplo, tem mantido uma presença assídua em diversas manifestações artísticas, Jesús Díaz Armas (2007) distingue, entre outras variantes, por um lado, o aprisionamento e a cárcere real ou metafórica, e, por outro, a muralha defensiva, o refúgio contra as agressões do exterior, o muro como página ou tela, como motivo de meditação, ou mesmo como obstáculo que pode ser salvo, realçando o heroísmo ou o engenho humanos.

Figura 50 – Ilustração d’*O livro do Pedro*

Na verdade, não isento de um humor cético, pelo recurso ao paradoxo, à ironia e à sátira, *O livro do Pedro* parece acusar, tanto na representação das personagens, como no tipo de família espelhada – a subverterem a imagem paradigmática canonicamente associada aos dois mentores da Igreja Cristã primitiva –, uma certa motivação para uma parodização da religião bem como, de certo modo, para uma crítica à sociedade contemporânea. A propósito, e entre parênteses, vale recordar que, associada à intertextualidade, a paródia, tal como a concebe Linda Hutcheon, constitui «uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade» (Hutcheon, 1989: 13). Em seu entender, esta moderna «forma de discurso interartístico» (*idem, ibidem*), não é só repetição, «é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irónicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial»²⁵³ (*idem, ibidem*: 54).

Na ficção de MB, Pedro descreve-se, distintamente de Paulo, como uma figura

²⁵³ Distanciando-se da conceção de Gérard Genette (1982), segundo o qual a paródia consiste tão-só na transformação mínima de um (hipo)texto, para a teórica canadiana, ela é «na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*) [...], entre cumplicidade e distanciação» (Hutcheon, 1989: 48).

mais sedentária e doméstica²⁵⁴, demonstrando um gosto especial pelo desenho e sendo, precisamente, o autor do livro em epígrafe; atividade que, acrescida à sua afinidade antroponímica, também o aproxima do Príncipe dos Apóstolos pela mesma propensão à escrita/criação. O próprio título da obra, *O livro do Pedro*, além da sua carga metaficcional, poderá sugerir alguma ressonância simbólico-religiosa, evocando, numa leitura de caráter inter/intratextual, o livro dos *Atos dos Apóstolos*, cujas personagens ali retratadas foram exclusivamente, ao contrário do que o título aduz, São Pedro e São Paulo, ou, ainda, os próprios textos incluídos no Novo Testamento, cuja autoria se atribui ao santo homónimo²⁵⁵. Tão-pouco o principal ofício do santo, distinguido pela sua vocação para a pesca e popularizado como o «santo pescador de Cafarnaúm» (Réau, 1998: 49) ou o pescador de homens/almas, é aqui desconsiderado. Na verdade, o peixe, que corresponde biblicamente à simbologia, por um lado, de Jesus Cristo (*idem*) e, por outro, à das almas recuperadas pelas redes dos apóstolos (Réau, 1996a), também constitui na recriação ficcional de MB, com analogia ao santo homónimo, o atributo de Pedro, que não só aproveita os espaços de recreação para pescar, como surge, em diversos lugares (*e.g.*, na cozinha, no tapete do quarto de Maria, no carro), acompanhado pela representação iconográfica do símbolo písceo.

Com menor evidência, é certo, a própria descrição física de cada uma das personagens colocadas em cena poderá sugerir algumas aproximações à imagem dos discípulos. Tal como o apóstolo Pedro, descrito com «tonsura e barba rizada» (Réau, 1998: 502), e, ao nível da sua indumentária, com «la toga antigua, la cabeza descubierta y los pies descalzos» (Réau, 1998: 50), a personagem pintada por MB recupera algumas das suas particularidades. A par da “camisola à marinheiro” com que surge trajado, atente-se, por exemplo, no detalhe do cabelo/barba de Pedro ou, ainda, com maior destaque pela estranheza da situação proposta, numa pontual representação da personagem descalça. Por seu turno, Paulo também somará, na sua recriação ficcional, algumas características do herói bíblico homónimo, descrito como um homem magro, de estatura baixa, calvo, com barba escura e de ponta fina, o nariz ganchudo ou os olhos laganhosos, entre outras (Réau, 1998).

²⁵⁴ Recorde-se que a personagem ficcionada esteve desempregada durante um ano e foi quem, nesse período, cuidou da menina-protagonista.

²⁵⁵ Cf. *Primeira Epístola de São Pedro e Segunda Epístola de São Pedro*.



Figura 51 – Ilustração d’*O livro do Pedro*

Merece ainda referência, na recriação plástica de MB, a curiosa e arguta colocação espacial dos seus atributos. Retenha-se, a título de exemplo, a ilustração alusiva ao piquenique, onde Pedro se encontra a pintar um peixe, com uma cana de pesca à sua direita, e Paulo aparece sentado, segurando um livro nas mãos e mantendo a seus pés uma cesta – atributo, sublinhe-se, que serve de maior popularização ao patrono dos cesteiros (Réau, 1998).

Ao invés de Pedro, Paulo caracteriza-se, portanto, como uma personagem mais dinâmica, visto que, à semelhança da descrição do santo homónimo, enquanto apóstolo ativo e preocupado em difundir a Palavra, é quem trabalha, mas também quem conduz. Particularmente curiosa e não despojada de uma subtil componente humorística é, justamente, a representação icónica do carro em que se movimentam as personagens de MB – um famoso 2CV –, e cuja opção figurativa não será inocente, principalmente se lembrarmos a associação simbólica de São Paulo ao cavalo.

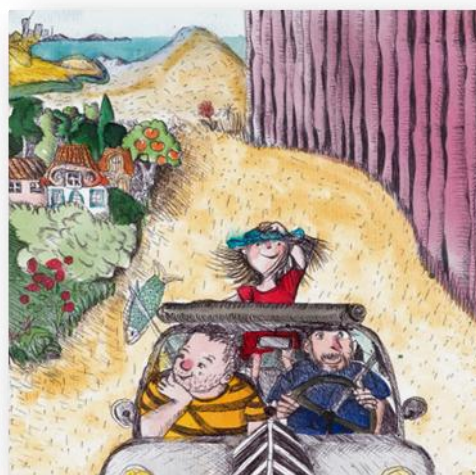


Figura 52 – Ilustração d’*O livro do Pedro*

Finalmente, e sem pretensões de exaustividade, pontuam ainda, *O livro do Pedro*, outras referências à iconografia sagrada, designadamente uma imagem alegórica d' *A Última Ceia*, sustentada pela recriação de treze personagens à volta da mesa, no aniversário de Maria, incluindo a original presença do coelho de pano da menina-protagonista. Apoiada numa lógica desviante, pela inclusão de um conjunto de símbolos a autorizar o estabelecimento de anacronismos e de figurações/atribuições pervertidas, a criadora intenta, através de inúmeras piscadelas de olho ao leitor (especialmente, ao mediador), tocar o avesso, a irrisão e a caricatura para dessacralizar ambas as figuras bíblicas evocadas neste livro.

Outro caso não menos emblemático, numa leitura da iconografia religiosa da obra em estudo, prende-se com a criação ficcional de Tobias. Com efeito, o protagonista da série homónima, que não só surge batizado com o nome do herói lendário da Bíblia unicamente depois de tomar vida, como se ergue e foge do caderno de desenhos da ilustradora-protagonista, apresenta semelhantes capacidades sobrenaturais, que lhe permitem irromper do papel, assim, como por magia.

Talqualmente representado em vários lugares da iconografia cristã com um tamanho diminuto, acreditando-se que «el ángel de la guarda era enviado al hombre en el mismo momento de su nacimiento» (Mâle, 1985: 281), ao jovem Tobias atribui-se o feito da «pesca milagrosa» (Réau, 1996b: 374), associada à captura de um gigantesco peixe nas águas do Tigre (Tobias, 6: 4). Ora, o peixe que, além de um símbolo de Jesus Cristo, também constitui o atributo do herói da resistência (Réau, 1998; 1996a), segue, igualmente, de perto a personagem de MB. A comprová-lo, atente-se na sua presença insólita, desde logo manifesta no volume inaugural da coleção, no frasco de lavar os pincéis onde cai o pequeno herói e do qual é, posteriormente, “pescado”.



Figura 53 – Ilustração de *Este é o Tobias*

Na verdade, enquanto símbolo das águas, o peixe também é simbolicamente associado «ao nascimento e à restauração cíclica» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 515), o que se coaduna, em certa medida, com o aparecimento fantástico do herói ficcionado.

Paralelamente, a própria fuga de Tobias (ou o ato de escapar do caderno de desenhos) poderá remeter para uma representação da viagem, da passagem de um mundo para outro, denunciando «um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas» ou indicando «uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes» (*idem, ibidem*: 691). A personagem que, em cada volume, parte para uma nova aventura e transita para um mundo diferente incarna, à semelhança do santo homónimo, a imagem do viajante e, mais particularmente, dos jovens que abandonam as suas casas para se emanciparem.

Em síntese, a leitura dos álbuns do *corpus* faz sobressair a relevância dos nomes próprios na narrativa de MB, bem como a sua acurada escolha e atribuição às diferentes personagens que ficciona. A sua associação semântico-simbólica a antropónimos bíblicos torna-se evidente, acreditando-se, nessa medida, que, mais do que ilustrar a religião, MB procura dessacralizá-la, estabelecendo uma espécie de jogo com o mediador, que informa, primeira e implicitamente, das suas principais convicções morais e ideológicas, ao mesmo tempo que incentiva a curiosidade do leitor infantil, acercando-o de situações quotidianas e factíveis. De contornos parodísticos e mesmo caricaturais, a interpretação destes símbolos, por vezes ainda carregados de uma subtil ironia, e o nível de aprofundamento da sua leitura dependerão, necessariamente, das competências do leitor implícito – infantil ou adulto.

6.3. Da simbologia na arte profana

Como atrás se procurou deixar claro, a arte vem ganhando uma visibilidade acrescida no álbum ilustrado, funcionando para os seus destinatários preferenciais como um excelente exercício de iniciação à sua educação artística, estética e cultural, e fomentando o seu olhar crítico para com o mundo, em geral, e a obra de arte, em particular. Por esse e por outros motivos também, a leitura da componente pictórica, cada vez mais cuidada e elaborada, abre espaço a um complexo processo de receção/interpretação.

Exemplo paradigmático é o caso de MB, artista plástica de uma versatilidade ímpar, que percorre diferentes escolas e tendências estéticas, para, deliberadamente ou não, despertar nos seus mais novos leitores, a sua capacidade de olhar, através do contacto com uma amálgama de técnicas, linguagens e representações, mas também, e sobretudo, de ver a obra artística desde um ponto de vista sensível e crítico.

Se nos desafiou, por um lado, uma argumentação mais ou menos persuasiva do lugar manifesto que ocupa a iconografia sagrada no conjunto dos álbuns do *corpus*, menos surpreendente resultará, esperemos nós, por outro, comprová-lo no tocante à influência da arte profana na obra desta criadora, que, sem tão-pouco aludir a um único género ou estilo artístico, conduz, aberta e ludicamente, o leitor numa autêntica viagem pela História da Arte.

Comummente desenvolvida em ambientes seculares, com vista à expressão de sentimentos, sensações, valores e sentido estético das figuras envolvidas, por arte profana reconhecem-se aquelas manifestações artísticas não vinculadas a valores religiosos e que podem abarcar diversas expressões, tais como a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, a música, a dança, entre outras. À diferença da iconografia sagrada que transpõe o ser humano para segundo plano, em submissão às suas crenças religiosas, e onde a arte se transmuta numa manifestação de louvor e veneração a uma divindade, e, por vezes, inclusive, à própria religião, a arte profana é tida como uma arte antropocêntrica, que não só coloca o Homem no centro do universo, como considera, seja de forma velada ou declarada, as questões do mundo material, sem aludir a possíveis intervenções prodigiosas.

Com grandes afinidades entre si, pela reinterpretação que foi fazendo da arte religiosa²⁵⁶, a iconografia da arte profana mantém, igualmente, uma forte presença na obra de MB, manifestando, além, entre outras, de inúmeras referências – tendencialmente paródicas e/ou satíricas – à arte renascentista e à mitologia greco-latina, uma homenagem a um círculo plural de notáveis figuras artísticas (tanto da época clássica como da moderna), e da qual tentaremos, de forma não exaustiva, dar a conhecer as suas principais linhas de força.

Além disso, a presença de marcas intertextuais, seja de forma alegórica ou como

²⁵⁶ Na opinião de Julian Gállego, «no hay dos lenguajes pictóricos, el sacro y el profano, sino uno solo, que se adapta a las circunstancias» (Gállego, 1984: 41).

elogio a uma obra/voz artística, não só servem para dar conta do conhecimento, das preferências e das principais filiações dos seus autores, como podem, em muitas ocasiões, surgir com outros propósitos orientadores, que aqui interessa examinar.

Centremo-nos, numa primeira instância, na presença da mitologia clássica no *corpus* em análise, atentando nos estilos artísticos recriados, bem como nos seus diferentes modelos de representação, e refletindo, simultaneamente, sobre o pacto de leitura que induzem.

Mitologia clássica

Admirável conhecedora da arte italiana do Renascimento, MB deixa transparecer, nas suas obras, uma paixão acentuada pela pintura e por algumas figuras importantes daquela época. Independentemente do seu desígnio na criação dessas relações (se surgem intencionalmente dirigidas ao leitor ou ao seu primeiro recetor, o mediador adulto, ou por simples e natural sedução pela arte), as ilustrações de MB combinam múltiplos discursos, vozes e registos numa tessitura narrativa complexa, dominada pelo jogo transtextual, apontando não somente para mais do que um género, motivo ou vulto artístico, mas também recorrendo à subversão e à parodização de algumas obras de arte em particular.

Devolvendo ao álbum o seu poder de aproximação à Arte, numa linha que aposta na intertextualidade enquanto forma de desafiar e envolver o leitor na construção de sentidos, os dois volumes da série “Tobias”, *Tobias encontra Leonardo* e *Tobias e as máquinas de Leonardo*, constituem uma significativa homenagem a Leonardo da Vinci. A originalidade destes volumes reside precisamente na forma engenhosa como a autora (des)complexifica uma área, aparentemente, abstrata aos olhos dos mais novos, propondo um conjunto admirável de ilustrações que, além de recriarem, com expressividade e pormenor, as personagens e os pontos-chave da ação, se socorrem do *pastiche* e da paródia para aproximar ludicamente o leitor do pensamento artístico/inventivo do *homo universalis*. Particularmente sugestiva, na primeira aventura da série coprotagonizada por Da Vinci, é a ilustração alusiva ao seu quadro lendário da *Última Ceia*: uma dupla página exclusivamente composta por imagens, que se abre ao leitor depois de lhe ter sido antecipada parte da informação sobre o sonho do artista-protagonista, e na qual arte e paródia colaboram para o alargamento de significados.



Figura 54 – Ilustração de *Tobias encontra Leonardo*

Com efeito, se uma primeira leitura da referida composição gráfica nos traz à memória a imagem saturada de humanismo de Da Vinci, pela semelhante reunião de treze personagens em torno de um repasto, incluindo a figuração central de Cristo e de outras personagens sagradas, igualmente retratadas pelo pintor renascentista, uma observação mais atenta permite aferir outro tipo de interrelações, apoiadas no diálogo hipertextual, a introduzir a paródia e o burlesco. Ao nível da ambiência recriada, veja-se como a partir de um interessante cruzamento de estilos artísticos e de outros divertidos (e irónicos) artifícios, MB transpõe uma cena austera e tétrica para um palco de festa e um agradável encontro bucólico – a lembrar, aliás, um retrato próximo das festas campestres de Manet²⁵⁷ ou mesmo de outros vultos precursores, como Watteau e Ticiano, nos quais se terá, inclusivamente, inspirado o pintor impressionista francês – adulterando, através de um estimulante jogo visual, o sentido global da composição original.

A partir de um conjunto de transformações e de outros detalhes humorísticos a subverter a obra-prima aludida, MB propõe uma espécie de *transcontextualização* paródica do cenário religioso pintado por Da Vinci, divertindo e desafiando o leitor na descoberta de diferenças e na resolução dos vários enigmas sugeridos. Além de

²⁵⁷ Recorde-se, a título de exemplo, o seu quadro famoso (e provocatório), *Déjeuner sur l'herbe* (1887).

autorizar a inusual e cómica figuração feminina²⁵⁸, atente-se, entre outros rostos sorridentes, na representação de Jesus, que tem a seus pés (em jeito de atributo, quiçá?) um garrafão, sustentando numa mão um copo de vinho e parecendo com a outra, numa espécie de mensagem ao leitor, apontar para o céu. Esta constituirá, cremos nós, numa leitura de caráter hipertextual, uma alusão paródica ao Baco – ou São João Batista – pintado pelo artista do *Cinquecento*.



Figura 55 – *São João Batista* (1513-1516), Leonardo da Vinci

A propósito, refira-se marginalmente que a combinação/coexistência dos mundos celestial e terrestre também transmitirá, por seu turno, uma visão alegórica da obra de Da Vinci, como expressão de um natural entretenimento por parte da criadora na concretização de tais subversões/hiperbolizações. Sobrepondo ao seu sentido religioso uma dimensão lúdica e parodística, a representação iconográfica apontada, que situa a figuração de Cristo na terra – e para não falar, desde logo, de uma eventual subversão/parodização da imagem do Espírito Santo²⁵⁹ –, fará ressaltar o céu como o lugar pertencente aos seres e elementos voadores, humoristicamente simbolizados na recuperação pictórica de um dos mais famosos projetos do inventor.

A ironia que subjaz a este segmento visual, e que à diferença da mentira nasce

²⁵⁸ Note-se que a própria presença feminina poderá aludir, por seu turno, à androginia de figuras pintadas por Da Vinci.

²⁵⁹ Evoque-se, por exemplo, o batismo de Jesus, no rio Jordão, em «que se lhe abriam os céus» e em que «o Espírito de Deus descendo como pomba» veio sobre ele (Mateus, 3: 16).

com o desígnio de ser apreendida, tendo necessariamente em conta um interlocutor, ora sua vítima, ora seu recetor e cúmplice (Díaz Armas, 2010), assenta num tipo de leitura que não parece dirigir-se ao destinatário infantil (especialmente ao nível dos seus mais pequenos detalhes), senão ao seu primeiro recetor, o mediador adulto, pondo à prova o intertexto leitor. Uma dedução realizada com base nas palavras de Jesús Díaz Armas, para quem

la ilustración, crucial en este tipo de textos, se muestra como un recurso eficaz para ridiculizar o sugerir la inconsistencia de algunos discursos y para dejar al lector una serie de lugares de indeterminación y de pistas para su reconocimiento (Díaz Armas, 2010: 168).

Igualmente curiosa é a figuração da Virgem²⁶⁰, reconhecível pelo fruto que tem na mão, a lembrar uma romã, símbolo «del Árbol del bien y del mal» (Gállego, 1984: 202), mas também a do Menino, personagem aditada às treze restantes com um evidente intento burlesco, que, numa postura tipicamente infantil, aparece abraçado a uma criatura híbrida, com cabeça de cão e corpo de cordeiro – situada, portanto, entre o símbolo sagrado da Páscoa e o animal porventura mais-querido da criança. Ainda facilmente reconhecível, tanto ao nível da sua representação iconográfica próxima da de Da Vinci, como do seu atributo, é a retratação de Judas, ilustrado com a bolsa de dinheiro que simboliza biblicamente o preço da sua traição.

Idêntico destaque merece a referência à natureza-morta – género, aliás, reiteradamente convocado no conjunto da obra²⁶¹ –, a cuja representação visual, espacial e estrategicamente disposta ao lado do Menino, se soma a presença de um biberão, capaz de promover o riso no leitor pelo absurdo e pelo cómico da situação. Reflexo da sua forte filiação na pintura profana – além da incontestável dimensão religiosa do quadro referido –, as alusões à natureza-morta revelarão uma genuína aproximação à arte sacra²⁶², atendendo ao

²⁶⁰ A propósito da figura ilustrada, atente-se na opção cromática da sua véstia e no seu eventual simbolismo.

²⁶¹ As alusões à natureza-morta também marcam presença em *O meu Avô*, *Tobias fantasma* ou *O livro do Pedro*, por exemplo. Note-se que a sua retratação, no último livro mencionado, também surge, não casualmente, numa ilustração alegórica da *Última Ceia*.

²⁶² Esta é, por exemplo, uma característica da obra de El Greco, que concede aos elementos florais das suas composições, às frutas que, por vezes, se oferecem ao Menino, um interesse incomum (Gállego, 1984).

aspecto cuasi-religioso de ciertas flores, colocadas simétricamente a ambos lados de una figura sagrada, como si adornaran en un altar la imagen más venerable, y de las frutas que parecen ofrendas y exvotos (Gállego, 1984: 197).

Observe-se a interessante inclusão de supostos lírios ou flores-de-lis – símbolos de pureza e/ou de esplendor, frequentemente associados à virgem (Gállego, 1984; Réau, 1998) –, na caracterização de outro vulto feminino compreendido neste quadro pictórico.

Torna-se, assim, evidente a polivalência da obra de arte, talqualmente refletida na criação plástica de MB. Ao procurar a beleza pura e simples de certos elementos naturais (como as flores, os frutos, *e.g.*) e das suas relações na forma e na cor com os ícones artísticos aludidos, não ignora o seu sentido oculto, fazendo deles uma letra ou um ideograma, numa mensagem dirigida a quem a sabe ler, como se, no fim de contas, defendesse a tese de que «por la fuerza del lenguaje aceptado por todos [...], cabe ver en el cotidiano un emblema viviente de lo ideal» (Gállego, 1984: 193).

Finalmente, a relação com a pintura medieval, aspeto notável na criação plástica de MB²⁶³, é igualmente detetável na ilustração em apreço, não só pela caracterização e indumentária de outras personagens, ali, figuradas, como pela retratação de arcadas a demarcarem as personagens.

Assim, preocupada em formar os seus mais novos leitores ou animada em desafiar os mediadores mais experientes, MB recupera e renova obras ancestrais mediante a sua subversão e o consequente recurso a processos reinterpretativos, como o humor, a paródia, a sátira e a ironia, fazendo prova de um virtuosismo estético e intertextual.

Além do mais, se a obra em estudo releva de uma singular versatilidade na aproximação a vários estilos e figuras artísticas, não deixa de manter uma certa sistematização em cada um dos temas, géneros ou figuras aludidos, conferindo coerência à proposta visual. Tal como as referências a Chagall (no âmbito da mitologia moderna, como veremos mais adiante) se centram nas suas criações, mas também nas técnicas e estéticas mais conhecidas do pintor surrealista, as sugestões da obra de Da Vinci, além de recuperarem algumas das suas principais invenções, incluem outros tipos

²⁶³ Retenha-se, entre outros exemplos, a representação icónica de uma janela, n' *O dinossauro*, em clara alusão às vidreiras góticas e à arte manuelina.

de alusões à época/pintura renascentista, como o uso da perspetiva e os contrastes de luzes, cores e sombras, mas também a reiteração de alguns símbolos arquetípicos, como a janela (variante da veduta)²⁶⁴ e a escadaria. Embora numa técnica plástica distante, a figuração de Pedro, na ilustração alusiva ao piquenique que compõe o livro epónimo (*O livro do Pedro*) constituirá ainda, por seu turno, um autorretrato da personagem, colocando o leitor em presença de um *Cuadro dentro del cuadro* (Gállego, 1991), estratégia identicamente comum na pintura da época elogiada.

A valorização do Homem e da Natureza, a par da inspiração no modelo greco-romano, quer na arquitetura, quer na pintura e na escultura, são outras características da arte do Renascimento espelhadas nas ilustrações do *corpus*, desde logo manifestas na recuperação visual de elementos arquitetónicos clássicos, como as colunas, as cúpulas, os arcos de volta perfeita, entre outros (*e.g.*, *Tobias, os 7 anões e etc.*, *Tobias encontra Leonardo*, *Tobias do lado de lá do arco-íris*). A retratação pictórica, ainda que pontual, de paisagens, cenas ao ar livre, mas também de temas religiosos (como os que analisámos precedentemente) mantém, igualmente, presença na criação plástica de MB, possibilitando, deste modo, uma leitura sistematizada.

A merecer uma atenção especial estão ainda, portanto, as várias remissões para a mitologia greco-latina, particularmente notáveis nas amplas e expressivas ilustrações de *Tobias, os 7 anões e etc.* A sequência pictórica que projeta as personagens fantásticas e umas pequenas ninfas, coroadas de flores e em vestidos “cor de luz”, para um cenário bucólico rodeado de laranjeiras – à imagem de um *hortus conclusus*, que, numa visão encomiástica, enquanto «segundo paraíso», é entendido como «una réplica nostálgica del Éden perdido por el pecado» (Gállego, 1984: 198) –, trar-nos-á indubitavelmente à memória *A primavera* de Botticelli.

²⁶⁴ Vide Gállego (1984).



Figuras 56 e 57 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* / *A primavera* (1482), Sandro Botticelli

Por outro lado, a postura e a expressividade que as figuras femininas mantêm neste mesmo quadro visual (e, até, na sequencialidade das páginas) poderão sugerir uma descrição das ménades dançantes, numa referência implícita aos bacanais, que a ilustração epilodal da obra, aliás, corrobora. A postura ensonada em que surge figurado o pequeno Tobias, coroadado de folhas de parra, com umas rosetas na face e empunhando um fio preso à cama de um dos protagonistas do livro que leu, far-se-á, naturalmente, um espelho de Baco, deus grego do vinho e da ebriedade, mas também dos excessos (sobretudo sexuais) e da Natureza.



Figuras 58 e 59 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* / *Deus Baco* (1595), Caravaggio

Na arte clássica, onde a mitologia greco-romana ocupa um lugar de destaque, acresce, pois, uma certa tendência satírica, que tem o herói da fábula no seu escopo (Gállego, 1984). Nessa medida, a comentada recriação do Baco, homenagem porventura

mais orientada para a pintura de Velázquez, dará a notar «el afán de rebajar el tono heróico hasta la trivialidad cotidiana» (*Idem, Ibidem*: 62).

O tom irónico no qual se apoia MB para combinar géneros e estilos variados e, *a priori*, antagónicos do ponto de vista da sua filosofia, é também o que sustenta uma reprodução próxima de um políptico, no último álbum em análise. Semelhante a um retábulo dividido em quatro partes, a imagem em causa estabelece um interessante jogo visual, apoiado no diálogo inter/arquitextual, pela justaposição de diferentes representações artísticas/genológicas: da esquerda para a direita, observa-se a representação do maravilhoso, na figuração de uma jovem adormecida com uma varinha de condão na mão; a representação erótica, na figuração do casal, símbolo de união; a representação religiosa, na figuração da Virgem com um pássaro; e, por fim, a representação do artista, através de um curioso (e explícito) retrato do pintor espanhol, Diego Velázquez.



Figura 60 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.*

Note-se que na recriação paródica (de carácter hipertextual) do importante retratista do Século de Ouro espanhol, sentado com um pequeno coelho cor-de-rosa ao colo, também se encontram fortes ecos da célebre e desconcertante imagem do artista performático alemão, Joseph Beuys (1921-1986) – contestador revolucionário e um dos mais influentes pintores da segunda metade do século XX, para quem a arte constituía a ciência da liberdade.

Figura 61 – *Como explicar desenhos a uma lebre morta* (1965),
Joseph Beuys



Mas, nestas como noutras descrições paisagísticas e figurativas do *corpus*, e de forma particularmente notável na composição pictórica do álbum *Tobias do lado de lá do arco-íris*, entrecruzam-se, ainda, influências da pintura flamenga de Pieter Brueghel, o Velho, ou mesmo do seu antecessor do Gótico tardio, Hieronymus Bosch. Porventura em jeito de elogio à infância, tão pouco enaltecida nos quadros do pintor flamengo, que antes lança um olhar cético sobre os seus contemporâneos (Hagen & Hagen, 2004), a representação de multidões de crianças e de outras personagens fantásticas que compõem os álbuns de MB facilmente se associarão às cenas populares e aos inventários folclóricos de Brueghel.

Figura 62 – *Brincadeiras de crianças*
(1560), Pieter Brueghel



Situadas entre o burlesco medieval, o expressionismo e o surrealismo, também as figuras abomináveis e outras visões demoníacas do pintor renascentista ecoam nas ilustrações da criadora, que, num estilo naturalmente mais cómico (mas também, de certo modo, satírico) e próximo dos seus destinatários preferenciais, parece aludir a algumas das imagens de protesto social que marcaram a História da Arte, e a obra de

Brueghel, em particular. Os ambientes maravilhosos e fantásticos recriados, dominados pelas brincadeiras infantis e por um bestiário encantado, autorizam, pois, a participação de criaturas híbridas e imaginárias, e algumas, até, inquietantes, da ordem do absurdo e do *nonsense*, alcançando a desmistificação e suscitando, simultaneamente, a ilusão. Tematizando a metáfora do desconcerto do mundo e do mundo às avessas, são crianças voadoras, seres ovóides, lagartos e serpentes, supostos hipogrifos e leucrotas, entre outras figuras híbridas e/ou antropomorfizadas/zoomórficas – nem sempre arredadas das representações alegóricas do inferno –, que ajudam a configurar um universo fantástico e uma cosmovisão carnavalesca, próxima do *realismo grotesco* enunciado por Mikhaïl Bakhtine²⁶⁵. Mas este universo fantasioso e, simultaneamente, desconcertante plasmado nas imagens de MB invocará outras vozes artísticas posteriores, numa singular homenagem a um círculo plural de pintores da época moderna, que se irá analisar.

Mitologia moderna

Relativa à maior parte da produção artística do fim do século XIX até meados dos anos 70 do século XX, aproximadamente, a arte moderna ocupa um espaço de relevo nos intertextos em diálogo no *corpus*. Entre outras referências porventura menos explícitas, e a sugerirem influências, por exemplo, do fantástico de Odilon Redon ou do surrealismo de Wolfgang Lettl²⁶⁶, são evidentes as alusões a Gustav Klimt, concretamente na composição da pele d'*O dinossauro*, recriada a partir dos motivos geométricos repetidos que caracterizam o registo do pintor simbolista austríaco, ou, ainda, a Vincent Van Gogh, através de uma citação visual do seu quadro famoso, *Noite estrelada*, na ilustração final de *Tobias, os 7 anões e etc.*, como antes mencionámos.

Mas uma das maiores influências na criação artística de MB foi, seguramente, a obra do pintor surrealista russo-francês, Marc Chagall (1887-1985), cujas referências, não menos convincentes, se refletem a distintos níveis, começando pelo recurso ao

²⁶⁵ Associando-o à carnavalização, Mikhaïl Bakhtine entende por *realismo grotesco* um «type spécifique d'imagerie propre à la culture comique populaire dans toutes ses formes de manifestation» (Bakhtine, 1970b: 40). Sobre o grotesco, *vide* ainda, Kayser (1986).

²⁶⁶ Atente-se na curiosa, e porventura não inocente, analogia – não só do ponto de vista visual, como da própria mensagem que subjaz a ambas as criações – entre a obra do pintor surrealista *Die Lösung des Problems* (1976) e a ilustração epilodal do álbum *Bernardino*.

lápiz/carvão, nomeadamente no álbum *Sebastião*, em que os traços são deixados a nu. Como sublinhara já Maria Amélia Pinheiro, na sua análise da obra em questão, a similitude com o desenho de Chagall evidencia-se «ao nível do traço, linear e simples» (Pinheiro, 2010: 49), como se de um desenho ainda em fase de esboço se tratasse.



Figuras 63 e 64 – Ilustração de *Sebastião* / *Plafond de l'Opéra de Paris* (1965), Marc Chagall

Além disso, ambas as criações se demarcam por uma «constante presença do universo onírico» (*Idem, Ibidem*: 50), num registo simbólico e poético, pintado por uma similar paleta cromática. À semelhança da pintura de Chagall, as composições pictóricas da criadora, impregnadas de mitologia e de mística (Baal-Teshuva, 2008), dão a notar uma «predilecção pelo uso de cores básicas, como o azul e o vermelho» (Pinheiro, 2010: 50), bem como de cores quentes e brilhantes, a transmitirem um certo dramatismo.



Figuras 65 e 66 – Ilustração de *Sebastião* / *Bestiaire et musique* (1969), Marc Chagall

Situada em ambientes e cenários distanciados da realidade, a figuração reiterada de criaturas fantásticas transmutadas em seres voadores (no mais das vezes animais que ganham destaque na página na qual figuram) é outro aspeto comum aos dois artistas. Não obstante a recorrente presença de outros seres, quer na arte de Chagall, quer na de MB, como servem de exemplo os cavalos, as galinhas e as vacas no caso do primeiro, as aves, os coelhos e os gatos no caso da segunda, é, ainda, evidente o destaque concedido à «figura do peixe, pintado em cores e tons diversificados e apresentado nas mais invulgares posições» (Pinheiro, 2010: 50). O ser aquático que a artista plástica pinta em *Sebastião* é, pois, o que proporciona «um cenário surrealista, inerente ao universo poético do mundo fantástico das sereias, dos monstros marinhos» (*Idem, Ibidem*).

Na verdade, MB interessa-se pelo estranho, por aquilo que se afasta da normalidade. Vale-se do insólito para definir emoções, mas também pensamentos, ideologias, crenças. Desconcerta o leitor, inquieta-o e desperta nele múltiplas questões. Em muitos lugares, aliás, a artista plástica também se anima a representar seres e objetos voadores, próprios da arte surrealista de Chagall, que lega importância ao bizarro, ao incongruente e ao irracional.



Figura 67 – Dupla página d’*O dinossauro*

Curiosamente, e entre parênteses, a arrevesada combinação de personagens, algumas peças de mobiliário, uma galinha e um gato, que pairam na ilustração d’*O dinossauro*, tão-pouco se distanciará do retrato fotográfico porventura mais famoso do controverso pintor espanhol, Salvador Dali, cujas influências, inclusive, não se esgotam nesta imagem.

Figura 68 – *Dali atómico* (1948), Phillipe Halsman

Na busca da descrição de um mundo cheio de prodígios no seio da vida quotidiana (Baal-Teshuva, 2008), destaca-se, ainda, a recriação do universo circense que inspirara, já, o imaginário romântico e alegórico de Chagall. O poder da imaginação é o que leva MB a fantasiar e assemelhar a realidade a um espetáculo, onde os malabarismos e o lúdico se aliariam na projeção de uma vida alegre, positiva e saudável. Enaltecendo o inconsciente e o sonho, não raras vezes enraizados numa memória da infância, os cenários líricos e mágicos figurados demonstrarão, no fim de contas, que a artista plástica faz uso do pincel para «plasmar una forma pictórica de sus fantasias, procedentes de lo vivido, del recuerdo y del sueño» (Baal-Teshuva, 2008: 9).

Ainda numa relação inter/arquitextual, MB parece aludir, mais concretamente, à obra ou ao conjunto de trabalhos de Chagall sobre o seu famoso violinista, designadamente na figuração de Paulo n’*O livro Pedro*, atestando, uma vez mais, a forte presença da música na sua criação artística.

Sem esgotar a galeria de símbolos e interferências artísticas que ajudam a configurar a obra em estudo, a leitura efetuada permitirá, em síntese, dar conta da sua riqueza e do profundo conhecimento artístico (e teológico) da autora d’*O dinossauro*. Desde as aproximações à arte rupestre até à recuperação/adaptação de obras da arte moderna (tais como as de Chagall, Klimt, Van Gogh, etc.), passando por referências à arte clássica e à mitologia greco-romana (com alusões aos bacanais de Baco), à pintura e à arquitetura medieval (com referências, por exemplo, à arte gótica ou à representação carnavalesca), ou, ainda, por diversas homenagens à pintura renascentista (de Da Vinci ou Botticelli, *e.g.*), ao maneirismo e ao barroco (nomeadamente de Velázquez), a obra

de MB conduz o leitor numa autêntica e extraordinária viagem pela História da Arte.

Fortemente sustentada no humor e na paródia – a tocar, por momentos, o *nonsense* –, a sua obra não só visa aproximar, aberta e ludicamente, a criança do pensamento artístico/inventivo de incontornáveis vultos artísticos, como parece, em muitos lugares, querer dirigir-se a um outro tipo de leitor (competente/adulto) e incitá-lo, através de inúmeras piscadelas de olho, a participar num jogo cúmplice de enigmas visuais/intertextuais.

III. A RESPOSTA-LEITORA AO ÁLBUM DE MANUELA BACELAR

Conta-me outra vez... são estas as palavras, não poucas vezes, ouvidas por quem logra reconhecer as potencialidades do álbum junto do pequeno leitor. Em boa verdade, essa modalidade mista, em que coabitam uma componente verbal e uma outra visual, e que confronta o leitor com uma tessitura discursiva semioticamente complexa, assente na interação entre os discursos linguístico e icónico, não só celebra a ludicidade e o prazer da leitura, inaugura e alimenta cumplicidades, como constitui uma das ferramentas seguramente mais férteis para a promoção de competências literárias profundas (Paivio, 1986; Kiefer, 1995).

Vários estudos têm sido responsáveis por colocar na ordem do dia a necessidade do desenvolvimento da literacia nos seus múltiplos aspetos, salientando o relevo do álbum no estímulo à descodificação de conteúdos verbais e visuais (incluindo os paratextuais), e à compreensão do modo como, nele, progride e se efetiva o discurso narrativo. A compreensão literária da criança, que, em termos genéricos, Lawrence Sipe descreve como uma via um tanto restrita do conhecimento de elementos narratológicos centrais (*e.g.*, a ação, as personagens, o cronótopo, as temáticas), desenvolve-se, justamente, através da aprendizagem da sua leitura, com vista à compreensão do funcionamento da narrativa (Sipe, 2000). É, pois, com base na teoria do investigador norte-americano que analisaremos os dados incluídos na presente secção, dedicada ao estudo da receção do álbum de MB.

Inspirado na tendência pós-moderna, o complexo processo interpretativo que a obra em epígrafe potencia, exigindo a capacidade para ler nos interstícios textuais, criar expectativas e avançar hipóteses de sentido, obriga o leitor a dotar-se de instrumentos que lhe permitam compreender o discurso pictórico e atuar na intersemiose imagem-texto. Sem a pretensão de exaurir o tema, nem de nos distanciarmos do cerne da tese, os resultados apresentados e discutidos mais adiante, e que emanam, acima de tudo, de um exercício exemplificativo da leitura precedentemente efetuada dos álbuns do *corpus*,

contribuirão, esperemos nós, para a inferência da sua qualidade artística e da sua eficácia no desenvolvimento de competências emergentes de literacia.

1. Da resposta ao álbum e da *Teoria da Compreensão Literária*

São já recorrentes, na discussão sobre o álbum, as referências às precursoras teorias da receção de Wolfgang Iser (1978) e Louise Rosenblatt (1988; 1995)²⁶⁷, cujo interesse analítico ou reflexões acerca dos processos de leitura – até então centradas no autor e/ou na obra –, se focaram nas potenciais apropriações do texto por parte do leitor, e que, embora não contemplassem a leitura de narrativas visuais, se revelaram indispensáveis ao estudo da *reader-response*.

Colocando a ênfase no processo de comunicação que o leitor estabelece com o texto, mediante uma *posição virtual*, Wolfgang Iser (1978) fala-nos de um *leitor implícito*, capaz de controlar o texto por via do preenchimento das suas lacunas ou dos seus espaços em branco²⁶⁸. Teoria que o alemão Hans Robert Jauss (1978) segue de perto²⁶⁹, acrescentando que, para completar essas mesmas lacunas literárias, o leitor irá somando informações através das releituras do texto.

Com o seu *modelo transacional da leitura*, Louise Rosenblatt valoriza o envolvimento afetivo (*aesthetic notion*) e a bagagem cultural do leitor na sua relação com o texto e na construção dos seus significados. Se o primeiro teórico acredita que o leitor, suficientemente experiente e crítico, detém, à partida, uma competência que lhe

²⁶⁷ Vide, entre outros, os estudos de Kiefer (1995), Madura (1998), Evans (1998), Nodelman (1990), Arizpe & Styles (2002) e Sipe (1996; 2008); Pantaleo (2002; 2003).

²⁶⁸ Nas palavras do autor, «communication in literature, then, is a process set in motion and regulated, not by a given code, but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light» (Iser, 1978: 196).

²⁶⁹ A experiência estética, na perspetiva Jaussiana, «torna-se emancipadora na medida em que abarca três atividades primordiais, que, embora distintas, se relacionam entre si: a *poesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A *poesis* compreende o prazer do leitor ao sentir-se co-autor da obra literária; a *aisthesis*, o prazer estético advindo de uma nova percepção da realidade, proporcionada pelo conhecimento adquirido por meio da criação literária; e a *katharsis*, o prazer proveniente da receção e que ocasiona, tanto a liberação, quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo» (Costa, s.d.: s.p.).

permite preencher esses espaços vazios, a segunda considera esse processo de leitura dinâmico e evolutivo, defendendo «a two-way ‘transactional’ relationship» (Rosenblatt, 1995: 34) entre o texto e o leitor, cujas reações e experiências pessoais potenciam a criação de um novo texto. É, pois, mediante esse paradigma experimental, focado na construção de sentidos a partir do conhecimento textual e contextual do leitor, da sua experiência vital e do seu envolvimento emocional, assumindo-se, ainda, como cocriador da obra, que evolui a investigação desenvolvida em torno do álbum ilustrado.

Em 1995, Sandra Madura defende que a resposta estética emana da *transação* celebrada entre ambas as linguagens verbal e visual do álbum, centrando-se não apenas na interpretação do leitor, como na própria intenção do ilustrador (Mourão, 2012). Em seu entender, a compreensão por parte do leitor resulta num leque de pensamentos e num imaginário mental, requeridos tanto pelo texto, como pelas ilustrações. Na senda da tese defendida por Elliot Eisner (1994), a referida investigadora também considera que a capacidade de resposta-leitora da criança é determinada pela componente pictórica, bem como pelas múltiplas oportunidades que lhe oferecem, e que lhe permitem assumir o duplo-papel de leitor e coautor da obra (Madura, 1995).

Não obstante os diversos estudos surgidos em finais do século XX, que ressalvam a necessidade de compreender o modo como a criança constrói sentidos e percebe o funcionamento do álbum, Evelyn Arizpe e Morag Styles (2008) alertam para a falta de sistematização/categorização e para a consequente ausência de uma terminologia ou de uma metalinguagem, que seria desejável na discussão académica em torno dos textos multimodais.

Uma das propostas incipientes nasce da adaptação do *modelo desenvolvimental da resposta-leitora* de Jack Thomson (1987) por Wendy Michaels e Maureen Walsh (1990), que descrevem seis estágios de desenvolvimento ou níveis de resposta, desde o “interesse irrefletido na ação” à “consciencialização de uma relação com o autor, da ideologia do texto e do próprio processo de leitura”. Se estes autores acreditam que a maioria das crianças mais novas (pré-leitoras) se encontra no primeiro nível, sem atribuir particular importância a outras especificidades da narrativa, os estudos que se seguem (*e.g.*, Arizpe & Styles, 2003; Evans, 2009; Kiefer, 1993; Sipe, 2000) vêm contestar essa tese, demonstrando que mesmo crianças em idade pré-escolar são capazes de produzir respostas sofisticadas previstas em estágios mais avançados do modelo thomsoniano. Em qualquer caso, porém, parece ter ficado comprovado, através deste

modelo, o grau de facilidade com que um mesmo álbum pode ser utilizado e apreciado por crianças em distintos níveis de desenvolvimento, afigurando-se como um suporte útil ao diagnóstico da competência literária dos leitores infantis. A categorização sugerida por Jack Thomson foi alvo de várias tentativas de adaptação/aperfeiçoamento (*e.g.*, Evans, 2003; Mackey, 2003), mas que não passam, na realidade, de diferentes abordagens de uma mesma tipologia de base.

Na verdade, e como sublinhara já Lawrence Sipe (2008), as aproximações ao estudo da resposta infantil ao álbum ilustrado não se iniciam com a investigação de Wendy Michaels e Maureen Walsh (1990), mas antes com o trabalho de Janet Hickman (1981), para quem a resposta-leitora corresponde, genericamente, a qualquer comportamento, verbal ou não-verbal, ocorrido na sala de aula e denunciador de uma ligação entre a criança e a literatura (Sipe, 2008). A partir da década de 80, surgem outros estudos sistemáticos em torno da questão e que se encontram na base de investigações mais recentes.

Partindo das funções da linguagem definidas por Michael Halliday (1975), Barbara Kiefer (1991) interessa-se pela qualidade estética das respostas de crianças do 1º e 2º ano do Ensino Básico, estabelecendo a seguinte tipologia:

- 1) linguagem *informativa*, relativa a meros apontamentos sobre as ilustrações, os estilos pictóricos e/ou os eventos visualmente narrados;
- 2) linguagem *heurística*, usada na discussão acerca das ilustrações, na especulação e na criação de inferências quanto ao seu conteúdo, às personagens e aos eventos que descrevem;
- 3) linguagem *imaginativa*, atinente à criação e/ou à participação da criança num mundo ficcionado/imaginário;
- 4) linguagem *pessoal*, através da qual a criança avalia a obra, partilhando experiências e sentimentos pessoais.

Essa mesma investigação permitiu a Barbara Kiefer enfatizar, por um lado, o papel ou a influência do professor/mediador na exploração do álbum e na consequente “moldagem” das respostas dos alunos, mas também, por outro, e apesar desse constrangimento, o espaço-tempo que tiveram para desenvolver as suas respostas. Observando uma evolução nos diferentes tipos de respostas obtidas, a autora associa

essas variações a características inerentes ao próprio desenvolvimento da criança, levando a crer que o que determina o nível de resposta é o estágio de desenvolvimento diferenciado.

Já Sandra Madura (1998), tomando como referência o marco proposto por Barbara Kiefer, agrupa as respostas à narrativa visual do álbum em três categorias:

- 1) *descritiva*, atinente ao reconto ou ao resumo do enredo;
- 2) *interpretativa*, que inclui comentários acerca da história e a sua relação com experiências pessoais.
- 3) *identificação de tendências temáticas*, com respeito às opções temáticas, estilísticas e técnico-compositivas do ilustrador.

Enriquecendo o panorama investigativo sobre a receção do álbum, estas categorizações serão posteriormente utilizadas e sistematizadas por Evelyn Arizpe e Morag Styles (2004), através de um estudo longitudinal mais alargado, quer ao nível da amostra (126 crianças), quer da faixa etária das crianças que observam (dos 4 aos 11 anos), quer do próprio *corpus* e das estratégias empregadas. Os seus resultados revelam a aptidão das crianças para interpretar e formular respostas sofisticadas durante a leitura das imagens do álbum. Especialmente interessante, neste estudo, foi a lista vasta de perceções categorizadas resultantes das respostas obtidas, mas que as autoras optam por não desenvolver/especificar, dado o cerne da sua investigação residir no nível de interpretação da criança, a par de outras limitações associadas ao *corpus* selecionado. Uma lacuna que o estudo de Lawrence Sipe tenta colmatar e problematizar, sobretudo no que à abrangência/discrepância etária da amostra destas estudosas diz respeito.

A *Teoria da Compreensão Literária*, desenvolvida por Lawrence Sipe no âmbito da sua tese de doutoramento (1996) – posteriormente sintetizada num importante artigo datado de 2000 e mais detalhadamente explicitada em *Storytime: young children's literary understanding in the classroom* (2008) –, constituirá, sem dúvida, um dos maiores contributos, se não mesmo o mais relevante e atual²⁷⁰, aportados ao estudo da

²⁷⁰ À data da realização da presente investigação ainda não tínhamos tido acesso ao estudo, recentemente divulgado, de Martina Fittipaldi (2012), cuja proposta de categorização do projeto internacional *Visual Journeys: Understanding Immigrant Children's Response to the Visual Image in*

recepção do álbum ilustrado. Partindo de uma pesquisa realizada, ao longo de sete meses, com um grupo de 27 alunos (do 1.º e 2.º ano do Ensino Básico) e perto de três centenas de álbuns, o autor deste estudo descreve e interpreta as interações das crianças com o álbum em sessões de leitura em voz alta, distinguindo cinco níveis de resposta, por sua vez, instituidores de *três impulsos literários fundamentais*:

Quadro 2 – Três impulsos literários básicos e respetivos “decretos”

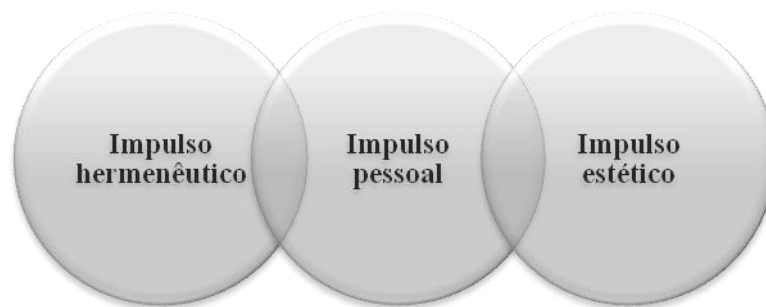
Impulso hermenêutico	<ul style="list-style-type: none"> • Resposta analítica • Resposta intertextual
Impulso pessoal	<ul style="list-style-type: none"> • Resposta pessoal (texto-vida e vida-texto)
Impulso estético	<ul style="list-style-type: none"> • Resposta transparente • Resposta performativa

Traduzido e adaptado de Sipe (2000)

Para Lawrence Sipe, o *impulso hermenêutico*, centrado na interpretação dos sentidos do texto, é determinado tanto por respostas de tipo *analítico*, como *intertextual*, descrevendo-o como «the desire to master the text, either by interpreting it or contextualizing it» (Sipe, 2000: 270). A tendência para a *personalização* da história é a que motiva o seguinte impulso e o terceiro nível da compreensão literária, conotado com «the desire to link or connect ourselves to texts, to draw them to ourselves, and to understand their relevance for our lives» (*idem, ibidem*: 271). Por último, são respostas de tipo *transparente* e *performativo* que determinam o *impulso estético*, assente no desejo de «to forget our own contingency and experience the freedom that art provides» (*idem, ibidem*: 270).

Contemporary Picturebooks” (dirigido por Evelyn Arizpe – GRETEL), simultaneamente mais sintetizada e englobalizadora, não nos parecerá carecer de igual ou maior relevo.

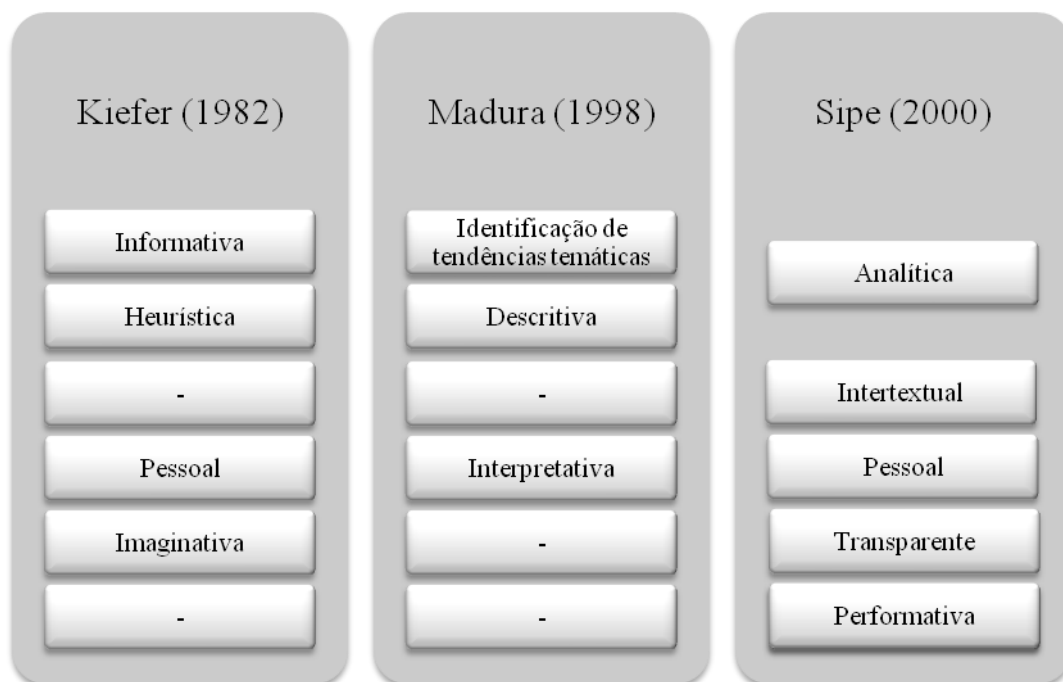
A relação que estes impulsos mantêm entre si pode ser mais facilmente apreendida através do esquema seguinte:



Esquema 1 – Inter-relação entre os três impulsos literários fundamentais

Embora com designações distintas, as cinco categorias traçadas pelo investigador norte-americano não se distanciarão das tipologias propostas por Barbara Kiefer (1982) e Sandra Madura (1998), visto constituírem, no fundo, e como também apontou, mais recentemente, Sandra Mourão (2012), uma sua descrição favoravelmente ampliada.

Quadro 3 – Categorização dos tipos de resposta ao álbum, segundo Kiefer, Madura e Sipe



Traduzido e adaptado de Mourão (2012)

A investigação realizada por Lawrence Sipe levou-o a concluir que a categoria que mais respostas obtivera fora a **analítica** – aspeto esse, que, na sua perspetiva, integra duas das categorias propostas precedentemente (como comprova o quadro acima apresentado). Dada a sua relevância e complexidade, definindo-se, mais concretamente, pela capacidade que a criança revela em lidar com o texto como um objeto ou produto cultural, permanecendo no seu âmago e tecendo comentários que induzam uma postura analítica (Sipe, 2000), Lawrence Sipe classifica o primeiro tipo de resposta mediante cinco subcategorias, a saber:

1) a *construção do sentido narrativo*, centrada, por exemplo, em referências do foro da análise peritextual e estrutural, da sequência pictórica e da relação texto-imagem, das categorias narratológicas, tais como a ação, as personagens, incluindo a perceção de recursos cronotópicos e da manipulação do tempo;

2) o *livro enquanto objeto ou produto cultural*;

3) a *linguagem do texto*;

4) a *análise da componente visual*;

5) a *relação entre a ficção e a realidade*.

Além de que, em qualquer uma das categorias enunciadas, as crianças se apoiaram tanto no texto, como nas ilustrações, para a construção do significado, o facto de as respostas referentes à análise das imagens constituírem perto de um quarto dos dados recolhidos leva o investigador a inferir um alto nível de compreensão literária por parte do grupo observado, especialmente no tocante à componente visual do álbum (Sipe, 2000; 2008; Mourão, 2012).

Ao lado da resposta analítica, Lawrence Sipe distingue, ainda, a resposta **intertextual** – atinente à capacidade de relacionar o texto lido/ouvido com outras obras ou produtos culturais, seja por via de conexões *associativas*, *analíticas*, ou *sintéticas* (Sipe, 2000) – da resposta **pessoal** (ou *autobiográfica*, segundo Many & Anderson, 1992, *apud idem, ibidem*). Por esta última, entende as conexões que as crianças estabelecem com as suas próprias experiências, seja no sentido de ligar a vida ao texto, ou vice-versa, e onde ele constitui, portanto, um estímulo.

Particularmente rara, a resposta **transparente** espelha, por seu turno, a entrada da criança no mundo da história e a fusão de ambas as realidades, como se mundo real e

mundo ficcional constituíssem um só, ou se volvessem idênticos e transparentes um para o outro. Mais imediato e espontâneo, este tipo de resposta fornece indícios/sugestões acerca do que poderá estar a acontecer ou a ser vivenciado na mente da criança, naquele preciso momento.

À resposta **performativa** correspondem, finalmente, as observações indicadoras da entrada da criança no mundo do texto, com o fito de o manipular/orientar para os seus próprios fins criativos e/ou subversivos, numa espécie de «playful performance or ‘signifying’» (Sipe, 2008: 86). Ao passo que, na categoria anterior, a criança é, por assim dizer, manipulada pelo texto; na resposta performativa, é o texto que demonstra ser manipulado pela criança, funcionando como uma *plataforma* ou um trampolim para a criatividade e a imaginação do leitor – um espaço que o autor denomina ainda, com base na teoria bakhtiniana, de *diversão carnavalesca* (*idem, ibidem*).

Quadro 4 – Cinco aspetos da compreensão literária, mediante a postura, a ação e a função

ASPETOS DA COMPREENSÃO LITERÁRIA	POSTURA (da criança em relação ao texto)	AÇÃO (da criança em relação ao texto)	FUNÇÃO (do texto)
Analítico	Dentro do texto	Analisa	Objeto
	A criança lida com o texto como um objeto ou produto cultural, permanece no texto e tece comentários que refletem uma postura analítica.		
Intertextual	Entre textos	Conecta ou relaciona-se	Contexto
	A criança relaciona o texto que lido/ouvido com outros produtos culturais. O texto é entendido no contexto de outros textos, funcionando como elemento de uma matriz de textos interrelacionados.		
Pessoal	De ou para o texto	Personaliza	Estímulo
	A criança relaciona o texto com as suas próprias experiências vitais, seja no sentido de ligar a vida ao texto, ou vice-versa. O texto funciona como um estímulo para uma conexão pessoal.		
Transparente	Através do texto	Mistura-se	Identidade
	A criança entra no mundo da história e autoriza a fusão, momentânea, entre a realidade e a ficção, volvidas reciprocamente transparentes.		
Performativo	Sobre o texto	Cria	Plataforma
	A criança entra no mundo do texto e manipula-o para os seus próprios fins. O texto converte-se numa plataforma para a sua criatividade, à imagem de um parque de diversões para uma brincadeira carnavalesca.		

Traduzido e adaptado de Sipe (2000)

Em síntese, lidas em conjunto ou na sua inter-relação, as cinco categorias enunciadas por Lawrence Sipe permitem descrever os alicerces da compreensão literária e os diferentes sentidos de orientação de respostas verbais por parte do recetor infantil ao álbum ilustrado. Mais concretamente, permitem aferir os itinerários de leitura/interpretação mais favoráveis à promoção de competências literárias na criança, como a análise textual, a ligação de um texto a outras obras e produtos culturais, a associação entre o texto e as suas vivências pessoais, a sua entrada (momentânea) no universo textual com vista à sua apropriação, e, ainda, o uso do texto como plataforma para a sua criatividade (Sipe, 2008).

Acrescente-se que, embora o referido estudo possa não contemplar o processo de compreensão e as competências desenvolvidas para a descodificação da complexa sinergia celebrada entre os códigos verbal e visual, como alertara já Maria Nikolajeva (2009), e cuja leitura atenta, no caso da nossa investigação, também reservamos para uma futura investigação; a teoria de Lawrence Sipe ajustar-se-á ao propósito da presente pesquisa, visto resultar de uma intenção meramente ilustrativa da receção da obra de MB, e, logo, de identificar e classificar, sem quaisquer pretensões teorizantes, algumas das respostas espontâneas obtidas aquando da leitura em voz alta dos seus álbuns. Na verdade, e tomando de empréstimo as palavras de Sandra Mourão, conquanto se centrem fundamentalmente nos seus textos escritos, as teorias sugeridas até ao presente propõem «a baseline that is consistently referred to when describing children's responses to picturebooks» (Mourão, 2012: 68).

2. Conceptualização do estudo: contexto e metodologia

Embora não constitua o elemento central da presente investigação, a inclusão de um estudo exploratório e de natureza mais prática emerge, na esteira de experiências precursoras, com o desígnio de ilustrar alguns aspetos por nós anteriormente examinados e de colocar em evidência o contributo do álbum de MB no processo de compreensão literária e, logo, no desenvolvimento de competências para a descodificação da intersemiose imagem-texto.

Desta feita, dedicaremos as próximas páginas à apresentação e discussão das respostas obtidas por parte do recetor infantil à leitura em voz em alta de uma seleção de álbuns do *corpus*, começando por descrever o paradigma do estudo e a metodologia aplicada para a sua concretização.

2.1. Do paradigma investigativo

Às mudanças registadas na mais recente produção literária que aos mais novos leitores se dirige, em resultado da experimentação pós-moderna, impõe-se uma compreensão acrescida do alcance das suas propostas e das suas potencialidades junto dos destinatários preferenciais (Silva-Díaz Ortega, 2005).

Se a leitura e a leitura literária se mantêm indissociavelmente ligadas (Sipe, 2000), sem esquecer que «los libros para niños enseñan a leer literatura» (Silva-Díaz Ortega, 2005: 117), a análise da obra de MB consistiu em aprofundar as características das suas publicações, de modo a melhor compreender o tipo de experiências literárias que proporcionam e as aprendizagens que potenciarão na criança. A intenção ulterior de colocar em evidência, através de um estudo prático, os contributos da obra em epígrafe, explicar-se-á pelo desígnio de complementar essa mesma leitura analítica com a observação/descrição da interação da criança com os álbuns do *corpus*, assim como das

competências/aprendizagens que dela emanam e que avultarão da discussão acerca do seu funcionamento, por forma a ilustrar as possibilidades artísticas e estético-literárias destes livros junto do recetor infantil.

Na senda das linhas de rumo norteadoras da presente investigação, designadamente alicerçadas na reflexão sobre a natureza formativa do álbum e as suas funcionalidades face ao desenvolvimento de competências literárias na criança-leitora, relacionadas, como se referiu, com a sua capacidade de interpretar informação implícita, determinaram-se, mais especificamente, os seguintes objetivos:

- Sensibilizar a criança para a importância de ambas as componentes verbal e visual (incluindo a paratextual) e da sua relação na construção do sentido global da narrativa;
- Refletir sobre as capacidades da criança para compreender e interpretar uma imagem/representação visual;
- Analisar as implicações de características formais do álbum no processo de leitura e de interpretação;
- Inferir as potencialidades do “virar de página”, na criação de expectativas e na formulação de hipóteses por parte da criança-leitora;
- Observar as respostas das crianças a interferências intertextuais e refletir sobre a forma como relacionam um texto com outro;
- Estimular o olhar e a atenção da criança-leitora para a observação de detalhes pictóricos presentes na ilustração.

De cariz exploratório, descritivo e interpretativo, sugerindo a ênfase nos processos e nos significados atribuídos aos fenómenos pelos indivíduos que os vivenciam, sem visar a transformação de uma realidade, nem tão-pouco colocar o acento no exame ou na medição rigorosos/estatísticos dos mesmos (Vieira, 1995), o estudo que aqui se apresenta inscrever-se-á no **paradigma da investigação qualitativa**.

Efetivamente, as questões a examinar não se estabeleceram mediante a operacionalização de variáveis, tendo sido formuladas com o objetivo de avaliar os fenómenos em toda a sua complexidade e em contexto natural. Dito de outro modo, o propósito da presente investigação não foi o de responder a questões prévias ou de testar hipóteses de partida, mas antes o de compreender comportamentos a partir da perspetiva

dos sujeitos da investigação (Bogdan & Biklen, 1994).

A esse respeito, Robert Bogdan e Sari Biklen (*idem, ibidem*) apontam como principais características da investigação qualitativa: 1. a situação natural constituinte da fonte dos dados, onde o investigador surge como instrumento-chave na sua recolha; 2. a descrição dos dados precedente da sua análise; 3. o interesse acrescido pelo próprio processo de investigação, mais do que unicamente pelo produto ou resultado final dela decorrentes; 4. a análise indutiva das informações, como se, juntas, reunissem todas as peças de um puzzle; 5. a investigação ligada, substancialmente, ao significado das coisas, *i.e.*, ao “porquê” e ao “o quê”.

Desta feita, aquela que Robert Yin define como a estratégia por excelência quando se quer responder a questões de “como” e “porquê”, designadamente o **estudo de caso**, afigurar-se-á, igualmente, como o método mais apropriado ao estudo exploratório e longitudinal que nos propusemos realizar, centrado na observação de um fenómeno atual no seu ambiente natural, e no qual o investigador não pode exercer controlo sobre os acontecimentos (Yin, 1988).

Sumariamente, e como em outro contexto referimos, sustentando-nos nas palavras de Hermano Carmo e Manuela Ferreira, o estudo de caso qualitativo caracteriza-se pelas dimensões: *particular*, visto focalizar-se numa determinada situação, acontecimento, programa ou fenómeno; *descritiva*, porque o produto final resulta numa descrição “rica” do fenómeno em estudo; *heurística*, porque conduz à compreensão desse mesmo fenómeno; *indutiva*, porque, na maioria dos casos (e como sugere a própria designação), tem por base o raciocínio indutivo; e *holística*, na medida em que tem conta a realidade na sua globalidade, sendo dada maior importância aos processos, em detrimento dos produtos, da compreensão e da interpretação (Carmo & Ferreira, 1998, *apud* Rodrigues, 2008).

2.2. Desenho da investigação

Acreditando que um estudo de natureza mais prática pudesse ilustrar ou contribuir para a perceção da eficácia do álbum no desenvolvimento de competências de literacia no leitor mais novo, propusemo-nos intervir junto de dois grupos heterogéneos de 20 crianças, com três, quatro e cinco anos, ao longo de um ano letivo (de outubro de

2010 a junho de 2011), dinamizando, semanalmente, sessões de leitura/audição/animação a partir de um *corpus* selecionado, e analisando as repercussões práticas do contacto precoce com estes livros.

A **amostragem de conveniência** (Hill & Hill, 2000) pela qual optámos, e cujo critério utilizado para a sua definição teve, fundamentalmente, que ver com a facilidade de acesso, e por conseguinte, com uma maior agilidade na aplicação do estudo e na recolha dos respetivos dados, ficou, assim, constituída por um conjunto aproximado de 40 crianças, pertencentes a um jardim de infância de cariz, eminentemente, urbano do concelho de Aveiro – área geográfica, por seu turno, pré-determinada em função da nossa localização profissional.

A seleção da amostra recaiu, naturalmente, ainda, em questões centradas nos seus hábitos leitores e na predisposição das educadoras intervenientes para a promoção e a mediação da leitura. Nessa medida, os grupos juntos dos quais intervimos caracterizaram-se por apresentar, em contexto educativo, um contacto diário com os livros e/ou as histórias – em muitas ocasiões, provenientes dos seus meios familiares, e, no caso, de tipo e nível de qualidade muito variados. Por seu turno, as educadoras que colaboraram no nosso estudo também demonstravam apetência para a planificação regular/diária de momentos destinados à animação/mediação da leitura, quer a partir do livro, quer de outros suportes (áudio)visuais, em situações igualmente diversificadas. Valorizando a importância da promoção da leitura e do desenvolvimento de comportamentos emergentes de leitura, incluindo o cuidado com os critérios de seleção dos livros que habitualmente propunham, ambas revelaram um especial entusiasmo com a nossa investigação, principalmente em perceber o funcionamento e as potencialidades do álbum ilustrado.

Depois de estabelecidos os contactos formais com a instituição e as profissionais de educação envolvidas no estudo, informando-as acerca do projeto, dos seus objetivos e respetivos métodos de desenvolvimento, procedeu-se à **organização e calendarização das atividades**. Propondo uma articulação entre os propósitos investigativos e os objetivos curriculares de cada sala em estudo, enriquecendo, simultaneamente, a sua rotina diária, as sessões viriam a ocupar momentos previamente definidos para a hora do conto (regra geral no início da tarde, mediante a disponibilidade da instituição), e de periodicidade igualmente prevista (entre uma a duas sessões semanais por grupo). Também a calendarização e a definição do *corpus* foram

adaptadas, sempre que possível, ao projeto educativo da instituição e ao plano anual de atividades, elaborados em torno da promoção do livro e da leitura. Cada sessão era iniciada com uma atividade de pré-leitura, seguida da narração/mediação da história, e de uma atividade de pós-leitura, por sua vez planeada e desenvolvida em colaboração com as responsáveis de cada grupo.

Para a **definição do corpus**, naturalmente ponderado mediante o nível etário das crianças em estudo e outros aspetos contextuais da investigação, tiveram-se em conta, ainda, os seguintes critérios:

- a simplicidade e brevidade dos textos, bem como a presença de diálogos;
- a variedade de modos e estruturas narrativas;
- a variedade de relações texto-imagem;
- o cuidado ao nível de características externas e de índole paratextual;
- a variedade de composições gráficas (*mise en page*);
- o detalhe da imagem e a variedade de registos/técnicas plásticas;
- a presença de referências intertextuais/interculturais.

O *corpus* ficou, assim, constituído por trinta e dois álbuns, de entre os quais se incluíram as obras de MB. Se o manancial riquíssimo de dados recolhidos – cuja análise integral não caberia nos limites desta tese –, obrigou a adiar a sua leitura, também não foi outro o nosso propósito que o de nos centrarmos nos álbuns em estudo. Deve referir-se, por conseguinte, que a leitura que presidiu à categorização dos dados suscitou uma redução do *corpus* de análise às discussões/respostas mais relevantes.

A opção por um *corpus* inicial mais vasto e diversificado resultou, fundamentalmente, da necessidade de promover junto das crianças o contacto com o álbum e com os seus modos de funcionamento, criando, de antemão, condições favoráveis ao desenvolvimento de uma discussão literária; condições, essas, que nos permitiriam agilizar, então, a receção da obra de MB. Estas mesmas escolhas também se revelariam essenciais na construção de uma relação de proximidade, quer com as crianças, quer com as educadoras de infância cooperantes, além de, como é evidente, cumprirem com os demais propósitos investigativos, associados à promoção de hábitos de leitura e ao contacto com um conjunto alargado de obras, autores/ilustradores, e registos/linguagens distintos. Além disso, esperava-se que esta investigação pudesse,

igualmente, contribuir para uma leitura orientada do álbum e uma melhor exploração de competências de leitura por parte das referidas profissionais, através da sistematização dos aspetos a observar.

Desta feita, e visando um eixo coesivo entre as diversas sessões mediadas, escolhemos orientar a leitura do *corpus* partindo das estruturas mais simples para as mais complexas, respeitando, ainda, a ordem sequencial dos volumes da série “Tobias”.

2.3. Instrumentos e procedimentos

Acreditando que esta seria uma mais-valia para o entendimento profundo do «estilo de vida [da] população» em estudo e a aquisição de «um conhecimento integrado da sua cultura» (Carmo & Ferreira, 1998: 108), decidimos assumir explicitamente o duplo papel de investigador-mediador, sustentando, deste modo, a recolha dos dados numa **observação participante**, apoiada na elaboração de **notas de campo**, de **registos áudio** e de **atividades orientadas** de pós-leitura (*e.g.*, o **registo gráfico** da história lida/ouvida, através do qual se tentou aceder a parte do conhecimento da criança que não tenha sido verbalmente articulada nas conversas de grupo).

A **entrevista semiestruturada** (Carmo & Ferreira, 1998) que realizámos junto das educadoras cooperantes, numa fase conclusiva do estudo, por forma a melhor avaliarmos os efeitos dessas intervenções, não se revelou determinante na leitura seguidamente apresentada, visto termos optado por fazer incidir a presente análise sobre uma descrição da resposta infantil ao álbum de MB, em detrimento de um tratamento estatístico dos dados, mediante a interpretação e/ou o cruzamento de variáveis. Ainda assim, o instrumento em questão permitiu confirmar que ambas as profissionais eram sensíveis à importância da promoção precoce de hábitos de leitura nas crianças, valorizando a sua animação em contexto educativo/pré-escolar e fomentando um contacto assíduo com os livros²⁷¹.

Na fase que seguiu o levantamento dos dados, procedeu-se à **transcrição das sessões** registadas e à sua leitura/análise prévia, fundamentada no enquadramento

²⁷¹ Aspeto, desde logo, assumido nos planos curriculares das respetivas salas e no plano anual de atividades.

teórico da tese, visando uma organização e uma primeira redução dos dados (Bardin, 1977). Propondo uma interpretação apoiada na descrição das respostas obtidas às diversas sessões de conto dinamizadas junto das crianças observadas, a referida leitura dos dados efetuou-se, em seguida, a partir do método da **análise de conteúdo** (Krippendorff, 1980), com vista à inferência de conhecimentos respeitantes às condições de produção, com auxílio de determinados indicadores, neste caso, qualitativos²⁷².

No dizer de Jorge Vala, a análise de conteúdo refere-se à «[...] desmontagem de um discurso e [...] produção de um novo discurso através de um processo de localização na atribuição de traços de significação, resultado de uma relação dinâmica entre as condições de produção do discurso a analisar e as condições de produção da análise [...]. A finalidade da análise de conteúdo será pois efetuar inferências, com base numa lógica explicitada, sobre as mensagens cujas características foram inventariadas e sistematizadas» (Vala, 2001: 104).

Cientes dos passos que a utilização do referido método pressupunha, designadamente, a enunciação de objetivos e de um quadro de referência teórico; a constituição de um *corpus*; a definição de categorias; a definição de unidades de análise; a quantificação (não obrigatória); e, por último, a interpretação dos dados obtidos (Carmo & Ferreira, 1998); foi, então, com base na *Teoria da Compreensão Literária*, pré-elaborada e já validada por Lawrence Sipe (2008), que procedemos às seguintes **categorização dos dados e definição de unidades de análise**²⁷³ (ou subcategorias) (Carmo & Ferreira, 1998).

Cumprе ressaltar, porém, considerando que a constituição de um sistema de categorias pode ser feita *a priori* ou *a posteriori*, ou resultar ainda da combinação destes dois processos, que foi desta última possibilidade que resultou a presente categorização, caracterizando-se a nossa análise por um «procedimento exploratório» (Carmo & Ferreira, 1998: 255). Na verdade, o acesso à explicitada teoria sobre a qual recaiu, finalmente, a análise das respostas obtidas só mais tarde teve lugar, tendo sido orientada a mediação a partir de uma grelha de observação, por nós, previamente elaborada, mas

²⁷² Vide, ainda, Bardin (1977).

²⁷³ Designadamente, a *unidade de registo*, a *unidade de contexto*, e a *unidade de enumeração*, e que correspondem, basicamente, a segmentos, mais ou menos extensos, de conteúdo que se revelem de interesse para a análise (Carmo & Ferreira, 1998). Sobre esta questão, vide ainda Rodrigues (2008).

que, por questões que se prendem com a sua validade e fiabilidade, optámos por subrogar, reservando a sua eventual proposta/utilização para uma futura investigação.

Refira-se ainda, de acordo com Jorge Vala, que as categorias predefinidas *a priori* têm interesse logo que «a interacção entre o quadro teórico de partida do analista, os problemas concretos que pretende estudar e o seu plano de hipóteses permitem a formulação de um sistema de categorias e o que lhe importa é a detecção da presença ou da ausência dessas categorias no *corpus*» (Vala, 2001: 111). Por seu turno, as categorias construídas *a posteriori* não necessitam de ser elaboradas a partir do apoio num corpo teórico, decorrendo apenas da análise de conteúdo (*idem, ibidem*). Nessa medida, e mediante as respostas obtidas, escolhemos empregar as categorias enunciadas por Lawrence Sipe (2008), explorando/exemplificando, sempre que possível, outros aspetos não contemplados pelo investigador norte-americano.

Para terminar, e porque procurámos assentar o nosso estudo apenas sobre as questões essenciais e mais representativas do tema gizado para a presente investigação, faremos acompanhar a análise sistemática e qualitativa dos conteúdos das respostas obtidas com a apresentação, no corpo do texto, de excertos que se revelaram de maior significação.

3. Nos meandros da compreensão literária: ver, ouvir e construir

The 'meaning' does not reside ready-made in the text or in the reader, but happens during the transaction between reader and text.

(Rosenblatt, 1988: 4)

Tomando como referência a *Teoria da Compreensão Literária* enunciada por Lawrence Sipe, e já explicitada anteriormente, centramos o presente capítulo na análise da resposta ao álbum de MB, desejando contribuir para a percepção do modo como se efetua o processo de compreensão da literariedade por parte da criança, e as competências daí resultantes para a construção de significados e a decodificação da mensagem. Ter-se-ão em conta, portanto, as cinco categorias conceptualizadas pelo investigador norte-americano, como manifestações de três impulsos literários fundamentais – hermenêutico, estético e pessoal – sinergicamente relacionados.

Sumariamente, e recordando a tipologia em questão, apoiada na postura e nas ações das crianças em relação ao texto, bem como nas diferentes funções que este último desempenha, examinar-se-ão as respostas emitidas, em torno: 1) da análise textual; 2) das conexões intertextuais; 3) das conexões pessoais; 4) do envolvimento progressivo na história até que mundo ficcional e mundo “real” sejam mutuamente transparentes; 5) e do uso do texto como plataforma ou pretexto para uma expressão criativa (Sipe, 2000).

3.1. Resposta analítica

Comummente associada ao tipo de resposta, simultaneamente, mais evidente e

complexo, a primeira categoria inclui declarações por parte da criança que reflitam uma postura analítica com vista à construção dos sentidos do texto. Entre outros aspetos mais específicos, surgem discutidos, por exemplo, a estrutura e o sentido da narrativa verbal; a sequência pictórica; os diferentes prismas da relação texto-imagem; os códigos semióticos visuais convencionais; a par de outros tradicionais elementos narratológicos, como a caracterização das personagens, das ações, das temáticas ficcionadas, ou mesmo do tratamento da categorial temporal. Incluem-se, ainda, neste tipo de resposta, as observações referentes ao livro enquanto objeto ou produto cultural, à análise de ambas as linguagens, verbal e visual, incluindo aspetos relativos ao *design* e à composição gráfica da publicação, e, ainda, à relação entre a ficção e a realidade (Sipe, 2008). À semelhança do que comprovaram anteriores investigações, e apesar de não termos recorrido ao tratamento estatístico dos dados, esta constitui, igualmente, a categoria com maior número de respostas obtidas por parte das crianças alvo do nosso estudo.

3.1.1. Da construção do sentido narrativo

A resposta analítica reporta-se, como se disse, a observações por parte das crianças acerca da construção dos sentidos da narrativa, com base na leitura/interpretação simultânea do texto e das ilustrações. Não obstante estarem apoiadas na leitura de ambos os códigos, as respostas obtidas revelam uma atração superior pela componente pictórica dos álbuns lidos/apresentados.

Percorrendo diferentes vias de interpretação, as referidas observações centram-se em elementos básicos da narrativa, como os eventos ficcionais, as personagens ou as próprias temáticas. No quadro da resposta analítica, são comuns as descrições e a criação de inferências quanto às ações das personagens ou a outros eventos do relato; a formulação de hipóteses ou a sugestão de alternativas para o avanço da diegese; os comentários acerca da estrutura da narrativa ou o questionamento do texto com vista à sua interpretação; ou, ainda, e entre outras, as declarações sobre as opções temáticas e as mensagens subjacentes ao texto.

Complexa e evidente no desenvolvimento da compreensão literária na criança, a presente subcategoria oferece uma variedade de sentidos interpretativos, desde logo, ancorada na **análise da componente peritextual** do álbum, tal como nos permitiu comprovar o estudo realizado. Na verdade, e como lembrara já Lawrence Sipe (2008), o

peritexto do álbum, elemento de indispensável leitura em qualquer investigação deste género, afigura-se para o leitor mais novo como uma fonte de significado tão relevante quanto o texto verbal.

De modo generalizado, e a título exemplificativo, a simples observação preliminar da capa originara, no mesmo instante, uma série de hipóteses interpretativas em face dos títulos, das personagens, dos eventos, do género, tom e/ou mote retratados. Antes mesmo de lhes ser anunciado o título, as crianças demonstram apoiar a sua leitura na descrição da componente visual/gráfica para criar expectativas e levantar as mais variadas especulações (a serem, posteriormente, confirmadas ou não) quanto ao conteúdo da narrativa. Curiosamente, aquando da leitura de *Tobias fantasma*, em cuja capa o pequeno protagonista surge disfarçado de fantasma, as crianças identificaram, de imediato, a personagem e a sua pertença à coleção, quer a partir da informação verbo-icónica (da relação título-ilustração), quer numa manifesta associação com a contracapa do volume, onde o herói figura, desta vez, na sua aparência mais conhecida:

Criança 1 (C): O Tobias! Parece um fantasma!

Mediador (M): Será a história do “Tobias fantasma”?

C1: Sim, olha para trás! Olha para trás, para outro lado! [Apontando para a contracapa]

M: Como é que se chama esta parte do livro? [Mostrando a capa do volume]

C2: Tobias!

C2: Não, é a capa.

M: Então, e esta? [Mostrando a contracapa]

C3: A contracapa.

M: Porque que é que me pediste para ver a contracapa?

C3: Para ver o Tobias!

M: Como é que sabes que é uma história do Tobias?

C3: Porque tem o nome do Tobias!

Particularmente interessante, em especial no que concerne à presente investigação, centrada no estudo da obra de um autor/ilustrador, a observação das capas também motivou a exploração de outros dados do âmbito editorial, como a inferência da sua criadora e do próprio número/volume da obra (no caso da coleção “Tobias”):

M: E este nome que aqui está, de quem é?

C1: É da autora.

M: É da autora, muito bem. Mas essa é a profissão dela, é escritora e ilustradora. Qual é o nome dela? Manuela...

C2: Bacelar!

M: *Tobias fantasma* [Iniciando a leitura]

C2: É o Tobias dois! Está lá um dois!

M: É a segunda história do Tobias. Muito bem!

A interessante correspondência do algarismo presente no título de cada volume

ao seu respetivo número na coleção evidencia, por sua vez, um certo nível de compreensão do funcionamento da série, e a consequente identificação das suas principais características.

Além disso, se aquando das primeiras leituras do *corpus* as crianças nem sempre se recordavam, sem ajuda, do nome completo da autora, rapidamente se familiarizaram com o seu código escrito e com o próprio registo gráfico de MB. Exemplo disso foi a receção do álbum *Bernardino*, cuja leitura se efetuou após o quarto volume da coleção “Tobias” – *Tobias e o leão* –, e onde a presença da figura felina, de um circo e de outros seres comuns a ambas as obras trouxeram à tona, numa leitura de caráter intertextual, o nome da artista plástica:

M: Vejamos a história que vos trouxe hoje...

C1: O Circo!

C2: O leão!

C3: É da Manuela Bacelar, a autora!

M: Parece-te ser uma história da Manuela Bacelar?

C3: Sim, está lá o nome. Está lá escrito.

C4: Esta menina é parecida com o Tobias [apontando para a figuração da “menina das tranças”].

M: Em que outra história do Tobias aparece esta menina?

C3: Quando ele era um fantasma e também naquele livro onde o Tobias riscou o leão.

M: Em *Tobias e o leão*. E porque que é que vos faz lembrar essa história?

C2: Porque há um leão e há um circo.

Visivelmente sensíveis a todas as componentes periféricas do álbum e inclusivamente denunciantes de uma curiosa e progressiva interiorização da terminologia do livro, as crianças alvo do nosso estudo demonstraram um igual apreço pelas guardas desses volumes. A par da identificação de elementos visuais reiterados da capa, por exemplo, comentavam ainda, com frequência, semelhanças e diferenças com exemplos anteriores (facto esse que reconhecemos dever-se, acima de tudo, à presença de uma coleção no *corpus* em estudo):

M: *Tobias e o leão*

C1: Outra vez? [observando as guardas]

C2: Não é a mesma.

M: Já sabes que as histórias do Tobias têm as guardas todas iguais.

C2: Sim, mas de cores diferentes.

Caso de exceção no conjunto da obra, também as guardas variáveis do álbum *Bernardino* mereceram a atenção das crianças alvo da presente investigação. Com efeito, as referidas guardas, de género cronotópico, suscitaram a interpretação de coordenadas temporais, nomeadamente da passagem do tempo associada à dicotomia

dia/noite pela qual se caracterizam e diferem. Por observar, porém, parece ter ficado a mensagem que subjaz ao texto visual destas duplas de páginas, embora admitamos que a sua leitura mais demorada – nomeadamente, num momento posterior e de maior entendimento das funcionalidades da componente peritextual do álbum –, ter-nos-ia aportado resultados mais profícuos.

C1: Olha, ali está de dia e ali está de noite!

C2: Passou tempo, por isso é que está dia e noite.

M: Sim. E acham que o Bernardino conseguiu mostrar o seu talento ao pai?

C1: Sim! Mas também não sabemos...

Na verdade, e como ficara comprovado em estudos precursores, a análise dos peritextos também pode favorecer a compreensão da estrutura da narrativa e a reflexão sobre a história como um universo uno e coeso. A partir da sua descrição, criam-se expectativas e tecem-se comentários genéricos sobre a diegese, a ação das personagens e até o próprio final da história. Se a ilustração da capa de *Tobias e o leão*, por exemplo, estimulou o comentário sobre a postura atemorizada do pequeno herói diante do felino, também suscitou a criação de hipóteses quanto a uma possível futura inversão de papéis («O leão vai ser amigo do Tobias»), e que o peritexto seguinte, designadamente a folha de rosto, poderia, no entender de algumas crianças, corroborar:

M: [...] E como está o Tobias? [Mostrando a folha de rosto]

C1: Está com uma coroa.

M: Uma coroa? Mas porque terá ele uma coroa na cabeça?

C2: Porque é o leão transformado.

Em qualquer caso, parece evidente que a componente peritextual dos álbuns do *corpus* confere um número elevado de detalhes informativos, que, em jeito de narrativa preliminar, raramente escapam ao olhar atento e metucioso dos mais novos.

No domínio da **análise estrutural**, são frequentes as descrições do relato e a interpretação das relações de causa-efeito que encerram. Ainda durante a narração de *Tobias e o leão*, por exemplo, fomentámos nas crianças a previsão de ações futuras, no momento em que Tobias se introduz na jaula do leão. Especialmente interessante, em álbuns que integram uma componente verbal, e de que é exemplo o excerto seguinte, é o facto de este tipo de comentários recair, predominantemente, se não mesmo exclusivamente, sobre a narrativa visual:

M: O Tobias entrou na jaula. E agora, o que irá acontecer?

C1: Ele vai puxar a cauda do leão. Eu estou a ver!
M: Achas que ele vai acordar o leão?
C2: Se calhar o Tobias pisou a cauda e o leão vai acordar.

Em outras ocasiões, a previsão das ações foi a que teve por base o estabelecimento de relações causais, revelando ainda, por parte de algumas crianças, uma consciência das fronteiras entre a realidade e a ficção. O episódio em que se enfrentam os dois heróis epónimos, e em que Tobias cai nas garras do leão, sugere esse confronto de expectativas, apoiado na relação texto-imagem e na caracterização das personagens:

M: **Mas o leão não se assustou; avançou e, antes que o Tobias escapasse por entre as grades da jaula, levantou-o pela camisola.**
- **Larga-me! – dizia o Tobias.**
- **LARGA-ME!!**
C1: O leão vai comê-lo!
C2: Não pode ser, porque o Tobias é feito de papel! O leão gosta de carne e não de papel!

Não raras vezes, ainda, tais comentários estruturais e preditivos deram lugar a **sequências de hipóteses interpretativas** acerca das personagens, dos seus pensamentos e ações, prevendo e/ou explicando algum acontecimento do relato. Ainda que, na maioria dos casos, essas hipóteses se reportassem a lacunas do texto (verbal e/ou visual), autorizando apenas a mera especulação, a sua resolução pontual originou, no mais das vezes, respostas assertivas e, até, entusiásticas, como comprova a seguinte passagem alusiva à narração de *Tobias, os 7 anões e etc.*:

M: O que irão encontrar mais?
C1: Um lago!
C2: *Yes*, acertámos! [...]

Já durante a leitura de *Bernardino*, foram as ilustrações que, de certo modo, revogaram as expectativas criadas quanto ao destino do pequeno protagonista:

M: Onde é que ele vai?
C1: Deve ir para a selva.
C2: Não, vai para o circo.
[...]
M: ... e depois de muito andar, cansado, adormeceu.
Acordou ao som de uma música vinda de longe.
- **Como é que fazes essa música? Perguntou Bernardino.**
C2: Afinal não vivia no circo...

A propósito do referido episódio narrativo e entre parênteses, note-se a surpresa

que o virar de página suscitou numa criança, alertando-nos para o preenchimento da figura do leão, recortada no limite da página:

M: ... e depois de muito andar, cansado, adormeceu.

C1: Está aqui a outra parte da cara!

Outro aspeto de interesse na construção dos sentidos da narrativa prendeu-se, pois, com a **análise das personagens**. Partindo das suas características exteriores, a sua aparência física, postura, localização ou relação com os demais elementos ficcionados, algumas crianças mostraram-se capazes de inferir acerca das suas especificidades interiores, adivinhando, por exemplo, os seus pensamentos, motivações e emoções. Nas guardas de *Bernardino*, é a expressão facial do pequeno felino que desperta a sua atenção, levando-as a inferir o seu estado de espírito:

M: O que é que o Bernardino está a fazer?

C1: Está a tocar flauta.

C2: Está com os olhos fechados.

M: E porque terá ele os olhos fechados?

C2: Está a olhar para a flauta.

C3: Está feliz.

M: Sim, parece estar a sentir a música e estar emocionado.

Já a função amplificadora da imagem do leão, no momento da sua fuga, conduz as crianças a preencher as lacunas do texto, descrevendo mais pormenorizadamente a ação e a postura da personagem:

M: **Um dia o Bernardino resolveu ir-se embora.**

C1: O papá disse-lhe coisas más para ele e foi-se embora.

M: Ele ficou muito triste, sim, e decidiu ir-se embora.

C2: Ele foi a correr!

C3: E a chorar!

Desta feita, parece-nos que quanto mais dinâmica for a relação entre o texto e as imagens, mais as crianças tendem a completar e verbalizar os respetivos espaços em branco, apoiando a sua leitura em pequenos detalhes pictóricos.

Em ambos os grupos observados, a relação que o protagonista estabelece com os restantes animais da floresta, na dupla página de abertura do álbum, fez-se notar, suscitando expectativas quanto às suas intenções e quanto ao possível desenrolar da ação:

C1: Ele está brincar com a girafa.

C2: Ele está a dizer uma coisa ao ouvido da girafa.
M: Se calhar está a contar um segredo à girafa.
C1: Os leões podem comer girafas.
M: Sim, mas Bernardino era diferente dos outros leões.
C3: Os ouvidos da girafa estão mesmo na boca do leão.
M: Não me parece que lhe queira fazer mal. Talvez esteja mesmo a contar-lhe um segredo.

Neste caso, e apesar da informação fornecida pelo discurso verbal – «Bernardino comia folhas, ervas, frutos e raízes. Brincava com os outros bichos da floresta» –, a disposição gráfica das personagens, e porventura a associação pouco comum dos seres retratados sugerem o enigma e o levantamento de hipóteses face às motivações do leão.

Ainda referentes à construção dos sentidos da narrativa, também se fizeram ouvir outros comentários em jeito de **resumo e interpretação da mensagem** veiculada. Alvo da nossa atenção foi, justamente, a metáfora que serve de epílogo ao álbum *Bernardino*. A mensagem, de cariz simbólico, que subjaz ao fragmento «Tocava porque imaginava que um dia ia tocar para o pai... e abrir uma porta que o pai trazia, a tapar o coração», levou certas crianças a transpor para as suas vivências pessoais os acontecimentos relatados, sugerindo a valorização da relação afetiva entre pai e filho:

M: O que é que isto querará dizer?
C1: Quer dizer que é amor.
M: O que é que o Bernardino pensava?
C2: Que o pai já não gostava dele.
C1: Gostava de tocar flauta para o pai.
M: Mas para quê?
C3: Para mostrar o seu talento!
M: Muito bem. O pai não queria que o Bernardino gostasse de música. O pai achava que os leões não podiam gostar deste tipo de coisas, mas o Bernardino era diferente.
C1: Não gostamos de pessoas más!
M: Pois claro, mas não podemos gostar todos das mesmas coisas, nem do mesmo tipo de pessoas. Além disso, era o pai dele e o Bernardino queria mostrar-lhe esse talento para ver se...
C4: O pai gostava dele.
C2: Se calhar vai dar um beijo ao pai.

Também alguns dos complexos desafios que a obra de MB coloca ao leitor ao nível da **manipulação do tempo** foram interpretados pelas crianças alvo da nossa investigação. Desde logo, a perceção da pausa reflexiva/descritiva em *Tobias fantasma* traduziu-se na perceção da ausência do protagonista, que ambos os grupos justificaram com base na estratégia enunciativa que motiva a cena (focalização interna) e, logo, pelo facto de as imagens apresentadas se reportarem aos pensamentos/à imaginação da personagem:

M: (Diga-se de passagem que, para o Tobias muiiiiiiito guloso, os bicos de lápis eram

equivalentes aos rebuçados e chupa-chupas – as melhores das guloseimas!!!).

C1: Eu não estou a ver o Tobias.

M: E porque é que não estamos a ver o Tobias?

C2: Eu não o estou a ver.

C3: Eu também não.

C4: Porque não está aqui.

M: E porque é que não aparece? Porque é que ele não se vê?

C4: Porque não está aqui.

C5: Porque está a pensar.

M: Está a pensar em quê?

C4: A pensar numa roda de doces!

Outro recurso visual e interdiscursivo igualmente recebido por estas crianças coincidiu com o efeito de sucessão simultânea, através do qual aparece reiterado, em tamanhos díspares e crescentes à medida que se aproxima do término da sua viagem, o herói do álbum *Bernardino*, com evidentes implicações na expressão espaço-temporal:

(Grupo I)

C1: Ficou maior!

M: Parece-te ter crescido? Porque será?

C2: Porque passaram muitas semanas.

M: Sim, passou muito tempo.

(Grupo II)

M: ... **andou, andou... andou, andou...**

Porque é que aparecem tantos leões?

C1: Porque está a andar.

M: Muito bem. E porque que é que o Bernardino parece maior?

C1: Porque já cresceu.

M: Ou porque andou durante muito tempo...

Em ambos os casos, é notória a perceção da deslocação espacial e/ou da passagem do tempo, sugeridas pela ocorrência visual sequenciada da personagem.

3.1.2. Do livro enquanto objeto ou produto cultural

Na presente subcategoria, incidente sobre a análise do livro enquanto artefacto ou produto cultural, integram-se os discursos em torno do autor/ilustrador do álbum, bem como das suas escolhas e decisões no processo de criação. Também nesta ocasião, as respostas obtidas permitiram distinguir linhas de interpretação variadas, a começar pela progressiva aquisição da terminologia do livro, incluindo os termos associados aos seus criadores: “autor”, “escritor” e “ilustrador”.

Efetivamente, e embora reconheçamos que a própria temática da série “Tobias”,

assim como a presença da figura do ilustrador neste conjunto de livros possam ter reforçado esse mesmo processo de interiorização, as crianças que observámos rapidamente se familiarizaram com tais designações, aplicando-as no seu devido contexto e demonstrando não apenas um domínio do léxico editorial, como a própria consciencialização do labor criativo. Veja-se, a título de exemplo, a discussão gerada, aquando da segunda sessão, designadamente com o álbum *Tobias fantasma*:

M: Recordam-se de quem era a ilustradora?

C1: Sim, era a senhora.

M: A senhora que fez o quê?

C2: Que pintava.

M: A senhora que pintava...

C2: O livro

C3: Que pintava as imagens.

Além das conversas promovidas em torno do exercício de autoria única por parte de certos criadores, como serviu de exemplo a obra da artista plástica em estudo, outras discussões levantaram-se em face da assinatura de MB nas ilustrações do *corpus*. Com efeito, as iniciais da criadora, de presença assídua nas imagens, despertaram a atenção das crianças, recebendo múltiplas interpretações: «Ali, parece um gato. / Eu estou a ver uma joaninha. / E há outra vez aquele desenho em baixo! / Estou a ver outra vez aquilo da autora. / Está ali a assinatura da ilustradora.». Após evidenciarmos a associação da (inusual) presença da assinatura do ilustrador com o facto de MB também ser pintora, as respostas permitiram consagrar, por um lado, uma familiarização e uma atenção acrescida ao elemento gráfico em causa, e, por outro, a interiorização gradual do vocabulário a ele associado.

Especialmente interessante, na sequência da exploração das técnicas preferencialmente utilizadas pela ilustradora, foi a conversa mantida em torno do processo de criação do livro:

M: Onde é que ele está? De onde é que apareceu este pássaro?

C1: No cimo da nuvem.

M: Sim, está em cima de uma nuvem. E como é que a Manuela Bacelar pintou esta nuvem?

C2: Com tinta.

M: Sim, mas recordam-se do tipo de tinta que a Manuela Bacelar utiliza? Uma tinta que se mistura com água...

C1: Agueirelas!

M: Fez uma mancha que deu aspeto de uma nuvem.

C3: Se calhar começou a pintar assim e depois lembrou-se desta história.

M: Isso pode ter acontecido, é verdade. Mas achas que os autores criam as suas histórias, os textos e as imagens, numa ordem ao acaso?

C2: Para mim, inventou a história primeiro e depois fez os desenhos.

M: E se fosses tu o autor desta história, o que farias?

C4: Inventava primeiro o texto e depois pintava.

M: Mas, por vezes, pode acontecer o contrário, um autor começa a desenhar e a partir do desenho cria uma história.

Digno de referência, no âmbito da presente subcategoria, mas também da própria *resposta pessoal*, é o episódio que acompanhou a narração do primeiro volume da série “Tobias” – *Este é o Tobias*. Manifestamente seduzidas pela criação artística e pelo trabalho do autor/ilustrador, algumas crianças sugeriram, como atividade de pós-leitura, a realização de um livro, expressando o desejo de serem “autoras”. No fim da atividade, uma menina pede a uma colega que escreva o seu nome na capa do livro que acabara de elaborar, suscitando o nosso questionamento:

M: Já acabaste o teu livro, C.?

C1: Estou à espera que a B. venha escrever o nome dela.

M: Mas por que motivo haveria a B. de escrever o nome dela no teu livro?

C1: Então, porque eu fui a ilustradora, mas a B. ajudou-me a escrever o texto. Ela foi a escritora, por isso tem de pôr o nome dela aqui. [Apontando para a capa do volume]

Comprovando um domínio das características do livro e a aquisição da terminologia em questão, esta resposta revela, simultaneamente, uma consciência e uma valorização (ainda que possivelmente abstrata) das funções de cada autor do livro. Sublinhem-se, ainda, as conversas suscitadas com respeito ao papel do editor (termo igualmente interiorizado e aplicado pelas crianças em estudo), promovendo a reflexão em torno do processo de edição e do tempo exigido para a sua elaboração.

3.1.3. Da linguagem do texto

Os comentários apresentados seguidamente refletem, por sua vez, a atenção e a curiosidade demonstradas pelas características visuais do texto impresso, e que estimulam no leitor emergente uma tentativa de ler/descodificar o discurso verbal (Sipe, 2008), promovendo o desenvolvimento de competências linguísticas e literárias. As respostas agora analisadas referem-se a situações em que as crianças procuraram imitar a linguagem da história, repetindo fragmentos textuais, questionando os sentidos de determinada palavra ou frase, sugerindo alternativas, descrevendo ou avaliando a linguagem usada, por exemplo.

Desde logo, a dimensão oralizante do texto, marcado pela simplicidade e pela

vivacidade do discurso, pelos frequentes jogos de enumerações/repetições, entre outros efeitos estilísticos já analisados, estimulou, em vários momentos, a sua recriação por parte das crianças, antecipando e predizendo o texto, a partir da observação das imagens. Para tal, concorreram também o caráter lúdico e frutivo de determinados vocábulos/expressões, bem como alguns jogos fônicos e tipográficos, associados, por exemplo, ao recurso a maiúsculas para a sugestão de gritos, como verificámos com o álbum *Tobias fantasma*, ou o simples destaque de uma palavra que, em *Era uma vez a Bublina*, poderá ter apoiado a sua repetição insistente e conjunta.

As características visuais do texto foram alvo de uma atenção pontual, especialmente nos casos em que se apresentava grafado num tipo de composição irregular ou diferente, como no álbum *Sebastião*, por exemplo, onde o único balão de fala ali presente motivou a análise e uma consequente tentativa de “leitura”/interpretação da mancha vocabular, com base na informação visual:

M: E o que veem mais?

C1: Está aqui uma coisa escrita.

C2: Se calhar decidiram ir para África, e ali está escrito África.

M: Olhem bem para as letras. [Ajudando-os a soletrar]

C3: Temos um balão à volta.

M: Sim, e quando é que são usados estes balões?

C3: Para falarem.

M: Ou para chamar alguém, por exemplo.

C4: A menina está ouvir a chamar.

M: Que nome será este?

C4: Sereia?

O interesse das crianças pela palavra escrita também se fez notar ao nível do seu questionamento esporádico («Gráfico? O que é um gráfico?» – *Era uma vez a Bublina*) ou na ligação de uma palavra a outra, como documenta a resposta espontânea à leitura do título *Bernardino*: «É parecido com Bernardo.».

3.1.4. Da componente visual

Não obstante as análises auferidas com base na relação (ou na *transmediação*) entre o texto e as ilustrações, as respostas exclusivamente relacionadas com a componente visual terão, certamente, ocupado o espaço maior das conversas surgidas com as crianças alvo da presente investigação, afigurando-se este como um fator decisivo na perceção da sua interpretação do álbum por inteiro (Sipe, 2008). Parte da

compreensão literária dos volumes apresentados resultou da discussão em torno da forma e do conteúdo das imagens, bem como dos diferentes tipos de composição icónica e da significância da paleta cromática. Não raramente, aliás, desenvolveram-se análises rebuscadas, identificando e rotulando os objetos e os seres retratados, descrevendo e/ou antecipando as ações («Debaixo da cama... Eu estou a ver aquela coisa branca, ele não se escondeu bem!» – *Tobias fantasma*), ou, ainda, discutindo os próprios estilos pictóricos, como comprovam alguns exemplos acima mencionados.

Curiosamente, a identificação de semelhanças entre uma ilustração do miolo e outra da capa do álbum *Bernardino* promoveu a interpretação simbólica de elementos/metáforas visuais:

C1: É igual às guardas!

M: Olha que não. Repara bem, é parecida.

C1: Pois é, mas nas duas o Bernardino toca flauta.

M: Sim, é verdade. E o que é isto? [Referindo-nos às ondulações figuradas]

C2: É o som da flauta!

Também aquando da narração de *Sebastião*, questionámos as crianças sobre as alterações da imagem epilodal da obra, originando a seguinte resposta:

C1: Ele ficou pendurado.

M: O que é que aconteceu à ilustração?

C1: Tem cores!

C1: Era para fazer de conta que as imagens eram água. As pingas estão com cores.

C2: Se calhar o bebé sabe falar.

[...]

C3: Ele está pendurado para saírem as gotas dele.

C4: Se calhar aquele passarito sabe falar.

C5: Se calhar vai aproveitar para beber água, o pássaro.

Além da sua análise formal, a informação visual também constituiu, como se disse, um elemento essencial à construção de significados, apoiando a leitura de aspetos tão variados quanto as já referidas características (físicas e psicológicas) das personagens, as suas intenções e ações, mas também a ilusão da perceção do espaço e do tempo, e a impressão de movimento. As ilustrações de *Tobias e o leão*, por exemplo, suscitaram a criação de expectativas por parte de certas crianças quanto à ação das personagens:

M: E agora, o que vai acontecer ao leão? O que lhe falta?

C1: Falta-lhe a coroa.

C2: Partiu-se!

C1: Se calhar ficou na jaula. Correu tão depressa que até ficou lá dentro.

A propósito do referido momento diegético, atente-se na reflexão sugerida em torno da composição da imagem/página e do reconhecimento de paralelismos visuais:

M: O Tobias saiu da jaula, atravessou o escuro corredor, atravessou a pista onde estavam agora os artistas a descansar e foi ter com a ilustradora que estava sentada na bancada a fazer desenhos.

C1: Na outra imagem, não tem a coroa.

C2: Esta vai para este lado e a outra para ali. [Associando ambas as sequências pictóricas da passagem de Tobias pelo túnel]

M: As imagens estão em sentido oposto, porque, numa, o Tobias está a entrar e, na outra, a sair.

Ainda ao nível da composição pictórica, o olhar e a interpretação das crianças, diante de uma dupla página d'*O dinossauro*, recaíram sobre a linha de terra e a sua curvatura, no momento em que a criatura em epígrafe enceta a sua viagem pelo mundo:

Educadora (Ed): Vejam o tamanho das árvores e o tamanho do dinossauro. Ele era mesmo...

C1: Gigante!

Ed: Era mais do que gigante este dinossauro.

C2: Até o chão está a virar. [Apontando para a linha de terra]

Paralelamente, a identificação do protagonista pela associação entre o texto e as imagens nem sempre se tornou evidente, especialmente no álbum *Sebastião*, onde a presença visual de mais do que uma personagem parece ter suscitado a dúvida em algumas crianças:

M: Que nome será este?

C1: Sereia?

M: Eu ajudo-vos. Diz [soletrando]: "Sebastião". Quem será o Sebastião?

C2: O menino!

C3: Pode também ser o peixe.

M: Sim, mas o que achas?

C4: Deve ser o menino.

A influenciar a opinião destas crianças, que tendem mais a associar o título/nome com a figura do menino em detrimento das restantes personagens, estarão, porventura, a postura e olhar do herói em direção ao leitor, porquanto, recorde-se, o referido recurso pictórico/narrativo também concorre para o destaque e a focalização no protagonista.

Não menos interessante, durante a leitura d'*O dinossauro*, foi justamente a observação suscitada acerca do ponto de vista adotado pela narrativa visual. Conquanto não tenha favorecido o reconhecimento da figura do professor (dadas as alterações na sua aparência física/indumentária), a posição e o olhar da(s) personagem(ns) em direção ao leitor desafiaram a curiosidade e o poder analítico de algumas crianças:

C1: Aquele está a tirar fotografias.

M: Sim, esta personagem está a tirar fotografias. Mas a quem é que está a tirar a fotografia?

C2: A nós!

[...]

M: Vamos lá posar para a fotografia. Sorriam!

C1: É a brincar!

Igualmente documentada na narrativa visual, a interpretação de efeitos de sucessão simultânea deu conta da perceção não apenas de sugestões de movimento e da passagem do tempo (*e.g.*, em *Bernardino*), como da própria frequência com que ocorre uma ação. Exemplo disso é a resposta que acompanha a leitura da representação reiterada e sequencial do professor-fotógrafo, ainda n' *O dinossauro*, e que complementa a mensagem verbal com base no código visual:

M: **O professor tirou imensas fotografias.**

C1: 7!

3.1.5. Da relação entre a ficção e a realidade

Embora em poucas situações, tendendo, no mais das vezes, a aceitar o universo ou a “realidade” ficcional, sem levantarem quaisquer questões diante dos cenários retratados, as crianças evidenciaram uma certa resistência quanto a determinados eventos, especialmente nos casos em que perceberam algum conflito com a “vida real” (Sipe, 2008). Veja-se, a propósito do álbum *Sebastião*, como o encontro subaquático do menino-protagonista com outras criaturas fantásticas, se revela, aparentemente, incoerente aos olhos destes leitores:

M: Onde é que esses peixes estão?

C1: No fundo do oceano.

C2: O mar não tem nenhuma porta e este tem.

M: Será um mar mágico?

C3: Estão num outro mar.

C4: E o peixe tem uma coroa.

M: Tem uma coroa porque é um peixe-rei.

C2: É um sonho!

E mesmo nos casos em que se abstêm de questionamentos em face dos elementos/eventos fantasiados, algumas crianças evidenciam uma consciência manifesta das fronteiras que separam a realidade e a ficção, abordando as suas distinções, sem por isso interferir na sua apreciação da história. Um exemplo claro prendeu-se, uma vez

mais, com o álbum *Sebastião*:

C1: Ele espalhou a água.

C2: Se calhar espalhou a água para ele também nadar.

M: E isso é possível? O menino pode nadar com o peixe, dentro da caneca?

C2: Na nossa história, sim!

Deveras surpreendente, porém, foi o episódio ocorrido durante a narração de *Tobias e o leão*, álbum de estruturação complexa, cujas respostas deixaram patente uma consciência irônica e metaficcional:

M: [O Tobias] Irá vingar-se do leão?

C1: Este leão é fraquinho.

C2: Vamos mas é todos para a história!

M: Pode ser, sim! Podemos ir todos para a história! O que teríamos de fazer para entrarmos todos nesta história?

C2: Teríamos de ser desenhados.

3.2. Resposta intertextual

À resposta intertextual subjazem, por seu turno, as competências da criança para relacionar o texto lido/ouvido com outros textos ou produtos culturais, como os livros ou as obras de outros artistas, as músicas, os filmes ou os trabalhos dos próprios colegas, por exemplo. Nesta categoria, o texto surge entendido no contexto de outros textos, funcionando como elemento de uma matriz de textos interrelacionados, por meio de conexões *associativas*, *analíticas* ou *sintéticas*, e que representam, no fim de contas, três níveis da complexidade cognitiva (Sipe, 2008).

3.2.1. Associativa

Da presente subcategoria, caracterizada por declarações não elaboradas de semelhança (ou comparações) entre o texto lido/ouvido e outro produto cultural que envolva a linguagem verbal e/ou visual, avultam conexões associativas tanto com o universo autorreferencial da criadora em epígrafe, como com outras referências ou obras tutelares. Foi, pois, com base na leitura do discurso pictórico que as crianças alvo da nossa investigação alertaram para a reiteração de uma figura visivelmente cara a MB, logrando, inclusivamente, relembrar os títulos em que surgira convocada. Leiam-se, a

comprová-lo, as seguintes passagens alusivas à narração de *Bernardino*:

(Grupo I)

C1: Uma menina!

M: Uma menina? Como é que é essa menina?

C1: É a menina das tranças.

C2: Ah! A menina das tranças amarelas!

M: Pois é, muito bem. Esta menina também aparece na história *Tobias fantasma*, como já referiram, e na história d'*O dinossauro* também.

(Grupo II)

M: **Tocava cada vez melhor e todos gostavam de o ouvir.**

C1: Uma menina!

M: O que tem essa menina?

C1: Tem tranças!

M: É verdade. Parece que a Manuela Bacelar gosta muito de meninas com tranças.

C2: Como da outra história.

M: Sim, na história da semana passada também já aparecia a menina das tranças.

A alusão explícita ao conto clássico dos Irmãos Grimm foi objeto de referência por ambos os grupos, aquando da leitura do título de *Tobias, os 7 anões e etc..* A proximidade ou a empatia que as crianças revelaram manter com o texto matricial não só permitiu a antecipação de hipóteses face às personagens ficcionadas no conto de MB, como a sua própria identificação (ou fusão) com a figura central tradicional, num tipo de resposta, simultaneamente, *performativa*:

M: Mas que história será esta, *Tobias os 7 anões e etc.*? Faz-me lembrar uma outra história...

C1: A Branca de Neve!

C2: Com os anões!

C3: E a bruxa má!

M: Pois é. Mas não dever ser essa história...

C4: Tobias é o príncipe!

C3: E eu sou a Branca de Neve!

Porventura menos intuitiva foi a conexão estabelecida entre os protagonistas de *Tobias e o leão* e o filme animado (ou a sua adaptação editorial) herdado da Walt Disney. Numa leitura simultânea do texto e das ilustrações, designadamente no episódio diegético em que Tobias se aproxima da jaula do leão, as crianças mais novas teceram os seguintes comentários:

M: **O corredor ia dar a um jardim onde estava uma jaula. Na jaula estava escrita a palavra REI e dentro da jaula estava um...**

C1: Rei leão!

M: Um leão, sim. Este leão também é rei. É o rei dos animais.

C2: Nós também temos a história do “Rei Leão”.

3.2.2. Analítica

No âmbito da resposta intertextual analítica, à qual correspondem as comparações entre um texto e outro, acompanhadas por uma breve explicação da sua relação, assente na descrição de semelhanças e/ou diferenças no hipertexto narrado, a análise permitiu identificar diferentes tipos de referências, a começar pelas conexões com outras obras de MB. Diante da capa de *Bernardino*, as crianças manifestaram um olhar atento à componente pictórica e aos muitos pormenores que a integram, no aprofundamento da sua leitura e no estabelecimento de analogias entre este e outros álbuns da criadora:

M: Como se chamará este leão?
C1: Faz-me lembrar a história do Tobias e do leão.
M: E porque será?
C1: Porque também tem a imagem de um leão. E o circo!
M: Quem terá feito estes desenhos?
C2: A Manuela Bacelar.
M: Sim, esta história é da Manuela Bacelar. Intitula-se *Bernardino*.

A leitura d'*O dinossauro* suscitou, por seu turno, a identificação de uma referência alusiva a um texto da tradição grimmiana, e cujas semelhanças na narrativa visual de MB deram origem à seguinte discussão:

M: O que conseguem ver aqui?
C1: A menina com tranças compridas.
M: Mas com quem te parece esta menina?
C2: Parece a Rapunzel!
C3: A Pipi das meias altas.
M: Hum... Também poderia ser mas, a mim, parece-me mais parecida com a Rapunzel. Porque será?
C2: Do cabelo!
M: Sim, tem uma trança muito comprida. Na história que vocês também conhecem, a Rapunzel põe a trança à janela. Lembram-se para quê?
C2: Para descer da torre!
[...]
M: Quem será esta personagem aqui? [Referindo-nos à figura disposta ao lado da menina]
C4: O príncipe!
C5: Não tem cabelo, é careca.
M: Poderá ser o pai.
C6: Antigamente ela não tinha pai e agora já tem!

O mesmo tipo de análise intertextual resultou de uma eventual associação com outros produtos culturais, nomeadamente entre *Tobias e o leão* e a já supracitada animação da Disney. À falta de mais dados que atestem a alusão ao referido hipotexto, o excerto apresentado constituirá sempre um exemplo de interpretação simbólica dos

elementos visuais (intertextualidade *sintética*):

M: Que história é esta?
 C1: Tobias!
 C2: O Tobias 4.
 M: É a quarta história do Tobias, muito bem! E que história será esta?
 C3: O rei leão! Está ali um leão com uma coroa.

Mais rebuscada, todavia, foi a resposta obtida diante do políptico que compõe uma dupla página de *Tobias, os 7 anões e etc..* Com efeito, a contemplação dos cenários, das personagens e das suas ações incentivou uma criança a apoiar a sua análise em experiências pessoais para, de forma declarada, relacionar o texto visual observado/lido com a iconografia religiosa/bíblica:

M: Será um rei?
 C1: É o Jesus!
 C2: Está ali um passarinho.
 C3: Eu estou a ver um rato, ou até parece uma abelha.
 M: Porque é que dizes que é o Jesus?
 C1: Porque estão todos a fazer uma festa ao pé dos quadros.
 M: Isto parece-te uma pintura?
 C1: Um quadro do Jesus!
 M: Já viste alguns quadros parecidos, em alguma igreja talvez? Lembra-te alguma coisa?
 C1: Sim, parece. Na igreja do meu mano há assim uns espelhos iguais a estes.
 M: Ah! Esses espelhos a que te referes, chamam-se vitrais. Têm muitas cores, não é?
 C2: Sim, têm muitas cores diferentes.

3.2.3. Sintética

Embora com menor regularidade, principalmente se compararmos com os resultados obtidos por Lawrence Sipe (2008), o uso de conexões intertextuais para a construção de generalizações e inferências sobre um conjunto de textos/obras foi outro tipo de resposta contemplado ao longo da nossa investigação. Mesmo que não se tenham observado generalizações sobre o cruzamento de textos, do ponto de vista do seu conteúdo e da sua construção narrativa, as crianças apontaram características gráficas e/ou formais comuns a vários títulos, como a presença do nome de Tobias em todas as capas da série ou a figuração reiterada de personagens e objetos em mais do que uma história da criadora.

Na senda da tese defendida pelo investigador norte-americano, para quem este tipo de exercício intertextual constitui uma eficaz estratégia interpretativa, a leitura dessas mesmas respostas deverá realizar-se em aliança com outros cruzamentos (alguns

já anteriormente expostos) que se revelem marcantes no desenvolvimento da compreensão literária das crianças. Na verdade, e como se aludiu já, os três tipos de resposta intertextual correspondem, fundamentalmente, a três níveis da complexidade cognitiva, e que surgem articulados entre si: as relações associativas promovem, pois, as conexões analíticas, que, por sua vez, motivam as ligações sintéticas. Todavia, e como alertara já Lawrence Sipe, cabe ressaltar que as verbalizações das crianças não são “janelas transparentes” do seu processo cognitivo (Sipe, 2008: 136), de tal modo que dificilmente se consegue perceber se, aquando de uma simples relação associativa entre textos, a criança não se encontrará, simultânea e mentalmente, a estabelecer comparações, contrastes ou mesmo generalizações ao nível sintético.

Sumariamente, quer seja para a interpretação de experiências pessoais, reais ou imaginárias, quer para o apoio da criança na formulação de hipóteses quanto à ação das personagens, ao conteúdo do texto e ao desenrolar da diegese, ou, ainda, entre outras, para a recriação/subversão do esquema narrativo; a concretização deste tipo de análise desempenha múltiplas funções. O exemplo talvez mais expressivo, no estudo que nos propusemos realizar, foi a resposta obtida diante da capa de *Tobias e o leão*, onde o conhecimento intertextual das crianças favoreceu a interpretação de detalhes pictóricos e a simultânea predição de ações/motivações das personagens:

M: Porque terá o Tobias uma coroa na cabeça?

C1: Porque ele está a brincar aos leões.

Neste caso, torna-se evidente a analogia estabelecida entre o objeto apontado e o carácter majestoso comumente associado à figura do leão. Também da leitura do políptico que integra *Tobias, os 7 anões e etc.* avulta o cariz simbólico e onírico do motivo/brinquedo figurado, e a sua proximidade com o universo infantil:

C1: Olha um coelhinho de peluche!

M: Porque é que é que o rei tem um coelhinho de peluche nas mãos?

C1: Porque o rei quer dormir.

3.3. Resposta pessoal

De cariz, dir-se-ia quase, *autobiográfico*, as respostas de tipo pessoal manifestam, como se apontou já, uma propensão por parte da criança para relacionar o

texto com as suas vivências pessoais, seja no sentido de ligar a vida ao texto, seja de conectar o texto com a sua própria existência. O primeiro género de conexão – “vida-texto” – resulta, portanto, daquele em que a criança se apoia em algum tipo de experiência pessoal para entender ou iluminar o texto que ouve. O segundo – a conexão “texto-vida” –, é, *a contrario*, aquele em que a criança faz uso do texto para entender ou iluminar algum aspeto da sua experiência vital. Tal como verificou Lawrence Sipe (2000), as respostas incluídas na presente categoria evidenciam outros tipos de personalizações, nomeadamente nos casos em que as crianças se atribuem um papel ativo no relato, fazendo considerações acerca das suas preferências, mencionando o que fariam no lugar de uma determinada personagem, ou questionando a história de um ponto de vista pessoal, como se estivessem em posição de controlar as suas ações.

3.3.1. Da vida para o texto

As conexões simples traduzem-se, genericamente, em afirmações rudimentares das crianças que informem acerca das semelhanças e/ou diferenças entre um determinado detalhe da história e um aspeto da sua experiência pessoal. No nosso estudo, o entusiasmo de uma criança perante a ação da pequena bruxa Bublina (em *Era uma vez a Bublina*) suscitou a lembrança e a comparação com uma experiência do grupo:

M: Foi para o quarto e resolveu pintá-lo, pois estava vazio. * (Ver 1ª página)

Deve ser para vermos como era o quarto dela, antes de o pintar... [Referindo-nos à nota de rodapé]

C1: Branco! [Na observação da primeira ilustração do livro]

M: Realmente, estava completamente vazio.

C2: E agora está a pintar o quarto.

[...]

C1: Nós já pintámos a nossa sala!

M: E foram ao País-das-Cores? Foi lá que aprenderam a pintar?

C1: Foi o pai do André.

M: Ah, foi o pai do André que vos ajudou a pintar a vossa sala?! Deve ter ido ao País-das-Cores para aprender a pintar [...].

Em outros momentos, as crianças também realizaram conexões mais elaboradas do ponto de vista hermenêutico e interpretativo, acrescentando explicações ou justificações para as próprias ações apontadas. Durante a narração de *Sebastião*, foi com base na sua experiência pessoal que uma criança determinou, em certa medida, a idade do protagonista:

C1: Era uma vez...

[...]

C1: Um menino que adorava brincar.

M: Um menino de que tamanho? Um menino da vossa idade?

C1: Não, porque eu não uso babete!

Esse mesmo tipo de afirmações elaboradas poderá ainda servir de impulso para a narração de uma história pessoal (não raramente desviada do texto lido), com princípio, meio e fim, mas também de ligação com o livro enquanto objeto, através nomeadamente de remissões para leituras anteriores ou livros preferidos, ou mesmo suscitar o questionamento da história a partir de experiências pessoais. Depois de descreverem as características de *Bernardino*, aquando da observação da ilustração introdutória do álbum homónimo, o questionamento acerca da ausência da figura materna por parte de uma criança gerou a seguinte discussão:

C1: E a mamã, onde está?

M: Não sabemos, pois só temos informação de que vive com o pai.

C1: Então como é que ele nasceu?

M: Terá nascido da mãe, com certeza.

C2: Se calhar morreu.

3.3.2. Do texto para a vida

Embora mais parcas, as conexões em sentido oposto – do texto para a vida – revelam-se mais significativas para a criança, na medida em que sustentam a sua capacidade para compreender/assimilar acontecimentos ou vivências pessoais. Dito de outro modo, a ênfase não reside na interpretação dos sentidos do texto, ou em relações associativas (sejam elas elaboradas ou não), mas antes no uso da história como ferramenta para o entendimento e a aceitação desses mesmos acontecimentos da vida, incluindo a possibilidade de um futuro alternativo (Sipe, 2008).

Neste tipo de resposta, inserem-se as conexões para a ação lúdica da criança, quando assume, por exemplo, o papel de uma personagem (*e.g.*, «Eu sou a Branca de Neve!», em *Tobias, os 7 anões e etc.*), a tomada de posição em defesa de uma personagem (*e.g.*, «Eles estão sem fato de banho e não podem tomar banho.», em *Tobias, os 7 anões e etc.*), e o próprio desejo de controlar algumas das suas características e/ou ações, como documenta o seguinte excerto:

M: [...] E como é que se chama este menino? [A propósito de *Sebastião*]
 C1: Podemos-lhe chamar um nome.
 M: Sim, podemos dar-lhe um nome.
 C2: João!
 C1: Ou até podemos chamá-lo Miguel.

Outras das repostas obtidas revelam uma tentativa de diluição das barreiras entre a realidade/vida e o universo ficcional. Leia-se, a propósito, a seguinte transcrição da conversa suscitada durante a leitura de *Tobias, os 7 anões e etc.*, no qual o pequeno herói “de tanto olhar para as imagens entrou dentro da história”:

M: Vejam para onde estão a olhar os anões. [Referindo-nos ao livro que Tobias tem nas mãos]
 C1: Nós também vamos entrar dentro da história.
 M: Será? Porque dizes isso?
 C1: É que nós também estamos a olhar para eles e vamos entrar dentro da história. Já não vamos à piscina.

Mas a resposta pessoal nem sempre consiste no “desenho” da história em função das experiências vitais, podendo, ainda, traduzir-se no próprio distanciamento ou na resistência à história. Se, por um lado, nenhuma criança rejeitou, de forma categórica, quaisquer das histórias do *corpus*, teceram-se, ainda assim, alguns julgamentos temáticos, reveladores de uma certa resistência, por exemplo, à injustiça de que é alvo o pequeno Bernardino por parte do progenitor – e como elucida um excerto já mencionado anteriormente («Não gostamos de pessoas más!») –, ou até ao possível destino de Tobias, durante a leitura de *Tobias e o leão*:

M: Acham que o leão vai acordar?
 C1: Ele vai acordar.
 M: E o que é que ele vai fazer ao Tobias?
 C2: Vai comê-lo!
 C3: Não vai nada! Não sei o que é que o leão vai fazer.

3.4. Resposta transparente

Na presente categoria incluem-se as respostas que sugerem a entrada e a participação ativa da criança no universo da história que lhe está a ser narrada. Nesse preciso momento, mundo ficcional e mundo real confundem-se, tornam-se mutuamente idênticos e transparentes, como se formassem um só, promovendo respostas espontâneas e arredadas de quaisquer constrangimentos (Mourão, 2012).

Igualmente raras, as respostas obtidas no nosso estudo reportaram-se, sobretudo, a expressões de sentimentos e emoções espontâneas face aos eventos narrados, através, designadamente, da interpretação/reprodução de efeitos onomatopaicos e de ações da narrativa, ou ainda da interação e da manifestação de empatia com as personagens ficcionadas:

M: Irão todos a correr para o castelo? [A propósito de *Tobias, os 7 anões e etc.*]

C1: Sim!

M: Será? E o Tobias?

C(todos): Yeah!

M: Encontraram-se!

C2: O Tobias encontrou a Branca de Neve!

Ainda durante a leitura de *Tobias, os 7 anões e etc.*, também a instância do avanço na história por parte de uma criança foi, de certo modo, reveladora da sua entrada no âmago do universo ficcional:

M: O que é que vão encontrar no castelo?

C1: A Branca de Neve!

C2: A bruxa má!

M: Vamos ver...

C1: Vira a página!

3.5. Resposta performativa

Na presente categoria, as respostas não só indicam a passagem da criança para o mundo ficcional, como sugerem o uso e a manipulação do texto para fins criativos e/ou subversivos. Nestes casos, a criança aproveita um ou outro episódio actancial para dar azo à sua imaginação, através, por exemplo, da invenção de partes da história ou da antecipação de hipóteses, num tipo de representação lúdica do texto. À diferença da resposta transparente, centrada na história, a resposta performativa caracteriza-se pela criatividade, pelo jogo e pela subversão, mantendo uma relação meramente tangencial com aquilo que o adulto consideraria apropriado ou de acordo com o esquema narrativo (Sipe, 2008). O exemplo porventura mais marcante do estudo que realizámos prendeu-se com o uso de conexões intertextuais com propósito performativo, aquando da leitura de *Tobias e o leão*:

M: O Tobias entrou na jaula. E agora, o que irá acontecer?

C1: Ele vai puxar a cauda do leão. Eu estou a ver!

M: Achas que ele vai acordar o leão?

C2: Se calhar o Tobias pisou a cauda e o leão vai acordar.

M: Acham mesmo que o leão vai acordar?

C2: Sim!

C(todas): Hoje à noite, aqui na selva, quem dorme é o leão. [Cantando o genérico d' "O Rei Leão", da Walt Disney, adaptado da célebre versão de The Tokens para *The lion sleeps tonight* (1961)]

4. Síntese dos resultados

Tomando como referência a *resposta analítica* com vista à construção da significação – categoria na qual se inseriu o maior número de discussões propiciadas ao longo do nosso estudo –, as respostas obtidas, centradas, genericamente, em aspetos formais, estruturais e temáticos da narrativa, desde logo, permitiram assinalar uma atração naturalmente superior por parte das crianças pela componente ilustrativa dos álbuns apresentados, embora retirassem igualmente sentido da componente textual, quando auxiliada pela mediação da leitura. Observaram-se, neste âmbito, inferências acerca dos elementos fulcrais da narrativa, do desenvolvimento do relato, dos eventos e das ações das personagens, ou mesmo das mensagens implícitas do texto.

Especialmente relevante, dada a sua complexidade, foi o apoio demonstrado no próprio peritexto do álbum para a produção de significado. Na verdade, os comentários, desde logo suscitados pela simples observação da capa, desafiando a formulação de hipóteses e a criação de expectativas relativamente às personagens, aos eventos, às temáticas e/ou aos conteúdos abordados, permitem corroborar os contributos deste universo periférico na apreensão da história e na reflexão sobre a sua construção como um universo uno e coeso. A este respeito, a exploração da componente peritextual e a identificação de elementos visuais/gráficos da capa, por exemplo, também motivaram a exploração e a aquisição da terminologia do livro, além da identificação das características da série em estudo.

No domínio da *análise estrutural*, é, novamente, indiscutível o peso da narrativa visual nas descrições do relato e na interpretação das relações causais que encerram, não raras vezes denunciadoras de uma consciência dos limites que separam a realidade e a ficção. Os mesmos comentários acerca das personagens, dos seus pensamentos e ações, originaram *sequências de hipóteses interpretativas*, por vezes, com evidente assertividade, suscitando o entusiasmo das crianças na confirmação de hipóteses pré-elaboradas.

No que respeita mais precipuamente à *análise das personagens*, e partindo das suas características físicas, as crianças mostraram-se capazes de inferir acerca das suas especificidades interiores, de completar e verbalizar os vazios discursivos, nomeadamente através da leitura de detalhes pictóricos. Os sentidos da narrativa assentaram, ainda, na interpretação não rara de metáforas visuais, através do resumo e da descodificação da mensagem, ou, até, em alguns casos, de noções espaço-temporais.

Relativamente à análise do *livro enquanto produto cultural*, e como já salientámos, as respostas obtidas permitiram confirmar uma apropriação progressiva do campo lexical do livro, incluindo, a terminologia associada aos seus criadores. O reconhecimento da assinatura da autora nas ilustrações do *corpus* também desencadeou outras considerações atinentes às técnicas plásticas da sua preferência, bem como ao próprio processo criativo. Aspetos, esses, que nos permitiram comprovar um domínio das características do livro e a aquisição/utilização da terminologia adequada, revelando, paralelamente, uma consciencialização/valorização das respetivas funções autorais do escritor e do ilustrador.

Quanto ao interesse exteriorizado pelas características da linguagem verbal, as crianças alvo do nosso estudo procuraram, com frequência, recriar/oralizar o texto lido/ouvido, ora repetindo alguns dos seus fragmentos, ora questionando os sentidos de determinada palavra ou frase, avaliando, desse modo, a componente linguística do álbum. Não raras vezes, ainda, intentavam antecipar e predizer o texto a partir da observação das imagens, aspeto para o qual contribuiu, certamente, o caráter lúdico e frutivo de determinadas expressões, bem como alguns jogos fónicos e tipográficos.

As respostas construídas a respeito da *componente visual*, principalmente em torno da forma e do conteúdo das imagens, dos diferentes tipos de composição icónica e da significância da paleta cromática, foram as que predominaram nas conversas suscitadas, instigando, inclusive, a interpretação simbólica de elementos visuais. Aliás, a informação contida nas ilustrações, confrontando aspetos tão variados quanto as características das personagens, as suas intenções e ações, a perceção do espaço e do tempo, as sugestões de movimento e, ainda, o reconhecimento de paralelismos visuais, afirmou-se fundamental à construção da significação.

Apesar da aceitação generalizada do universo ficcional apresentado, as crianças resistiram-lhe, em algumas ocasiões, designadamente, quando era perceptível um certo conflito com acontecimentos do mundo real, pressupondo-se uma noção das *fronteiras*

entre a ficção e a realidade. Surpreendeu-nos, todavia, uma pontual consciência irónica e metaficcional por parte destas crianças.

No referente à *resposta intertextual*, evidenciaram-se *conexões associativas*, não apenas com o universo autorreferencial de MB, mas também com outras referências e obras tutelares, baseadas sobretudo na leitura do discurso pictórico. A proximidade/empatia reveladas com muitos dos contos tradicionais, permitiu que as crianças intuíssem acontecimentos e/ou, mesmo, antecipassem hipóteses quanto às personagens ficcionadas nos álbuns da autora em epígrafe, logrando, por vezes, num tipo de resposta, simultaneamente, performativa.

Já no que concerne à análise comparada entre um texto e outro, assinalam-se as analogias realizadas com outras obras de MB, com textos clássicos do universo literário para a infância, suscitando outros *relações analíticas* com produtos culturais ou com as suas próprias vivências. No âmbito desta categoria, contemplaram-se ainda, embora com menor regularidade, o uso de *conexões sintéticas*, apoiadas, simultaneamente, na interpretação de detalhes pictóricos e na previsão de ações ou motivações das personagens.

Nas *respostas de tipo pessoal*, as crianças tenderam a relacionar o texto com as suas vivências pessoais, quer no sentido de ligar a vida ao texto, quer de conectar o texto com a sua própria existência. No primeiro caso, o texto foi o que serviu de impulso ora para a narração de experiências pessoais, ora para o questionamento da própria história. Nas conexões de sentido oposto, as crianças estabeleceram ligações que propiciaram a ação lúdica, ora assumindo o papel de uma personagem, ora tomando uma posição em sua defesa, ora expressando o desejo de controlar as suas características e/ou ações, traduzindo uma certa resistência ao relato. Este tipo de resposta pessoal evidenciou ainda, por momentos, uma tentativa por parte das crianças em estudo de diluir as barreiras entre a realidade e o universo ficcional.

Na categoria de *resposta transparente*, destacam-se observações que sugerem a entrada e a participação ativa da criança no universo da história lida/ouvida, (con)fundindo mundo real e mundo funcional, e tornando-os num só. As respostas obtidas no nosso estudo referem-se a expressões espontâneas de sentimentos face ao texto narrado, através, por exemplo, da reprodução de efeitos onomatopaicos, de ações da narrativa ou da própria manifestação empática em relação às personagens.

Finalmente, as *respostas performativas*, relacionadas com a transposição da

criança para o mundo ficcionado, mas também com o uso e a manipulação do texto para fins criativos e/ou subversivos. Neste caso, e ainda em que parco número, as respostas obtidas resultaram sobretudo de conexões intertextuais com propósitos performativos. Por estas e por outras das discussões suscitadas também se conclui acerca da correlação entre as distintas categorias de análise e que não devem, por conseguinte, ser entendidas como unidades estanques, na medida em que, reiteradamente, uma mesma resposta poderá abranger níveis literais e inferenciais distintos.

5. Reflexões finais

Ao longo da realização do presente estudo, fomos nos deparando com algumas dificuldades que, em certa medida, nos limitaram perante uma maior precisão das respostas obtidas e consequentemente das considerações reiteradas. Saliente-se, no entanto, que as dificuldades sentidas, ou melhor, a nossa consciencialização da sua efetiva subsistência só mais tarde despontou, após uma maior maturidade sobre o estudo, quer em termos teóricos, quer da sua aplicabilidade.

Na verdade, e como procurámos desde logo evidenciar no enquadramento metodológico acima descrito, o *corpus* demasiado vasto, mesmo no que diz respeito aos volumes selecionados da obra de MB, não nos permitiu analisar todos os dados recolhidos, nem procedermos à repetição dos contos, que poderia ter enriquecido as discussões propiciadas, verificando possíveis alterações/evoluções no processo de interpretação por parte das crianças.

Termos dado início ao estudo empírico antes mesmo de concluída a análise levou, porém, a que lucrássemos uma exploração mais livre dos álbuns, influenciada pelo reduzido distanciamento da investigadora-mediadora para a observação e/ou a orientação do próprio processo de mediação. Na verdade, foram algumas das observações das crianças, ainda na fase de levantamento dos dados, que nos alertaram para aspetos ou elementos que não tínhamos ainda considerado. Foi, igualmente, depois de uma revisão bibliográfica e de um aprofundamento teórico sobre a caracterização do álbum, e de termos iniciado a leitura crítica do *corpus*, que justamente nos apoiámos nessas observações para concretizar, designadamente, as estratégias a adotar para a presente investigação e ponderar as categorias analíticas a privilegiar.

Com efeito, só o conhecimento posterior da categorização proposta por Lawrence Sipe (2008) é que vem circunscrever a nossa proposta de análise. Mas, por outro lado, a circunstância referida também nos libertou de eventuais constrangimentos, especialmente em relação ao papel do mediador, da sua postura e atuação no processo

de mediação da leitura. Esse mesmo papel, simultaneamente assumido pela investigadora (mediador-observador), pese embora as suas limitações intrínsecas (inibindo, por exemplo, um maior distanciamento, essencial ao nível da perceção de lacunas em face, precisamente, da mediação), contribuiu decisivamente para a construção de um ambiente de confiança, favorável à dimensão afetiva que pressupõe a relação com o leitor, reforçando, deste modo, a “função socializadora da leitura” (Colomer, 2012).

A discussão literária continuada constitui um instrumento fundamental para o desenvolvimento da própria competência literária, na medida em que prevê o tempo necessário para que as crianças avancem e evoluam na compreensão dos textos. Daí a importância do mediador na determinação de estratégias interpretativas que promovam a aprendizagem literária, requerendo ele mesmo uma educação literária que, tal como define Blanca-Ana Roig Rechou, consiste numa

metodología con la que se pretende dotar al mediador de un conjunto de saberes culturales, literarios y sociales proporcionados por las enciclopedias y los intertextos individuales, que le permita capacitar a los lectores para descubrir en las obras literarias, modelos, pautas, convencionalismos, símbolos, mitos, acontecimientos históricos... reacción individual ante la lectura (Roig Rechou, 2012: 362).

Ainda a respeito do papel do adulto e das suas principais funções na discussão literária, tomamos de empréstimo as palavras de Felipe Munita e Mireia Manresa para sublinhar a importância do auxílio da criança na identificação de indícios textuais significativos, na construção e fundamentação das suas arguições, no estabelecimento de conexões com livros e outros conhecimentos anteriores, na sugestão de uma metalinguagem para a abordagem dos livros, e, por último, na reformulação, sintetização e sistematização do discurso para auxiliar a sua progressão na discussão, consolidando os conceitos e conteúdos abordados (Munita & Manresa, 2012). A nossa opção por vestir o papel do mediador também se compreende por nos ter trazido uma maior segurança e garantia na orientação das sessões, adequando-se, desta feita, aos nossos propósitos investigativos.

Um dos interesses deste estudo reside no facto de reconhecer às crianças em idade pré-escolar manifestas competências de leitura do álbum, designadamente da sua capacidade para desenvolver respostas em torno, por exemplo, de aspetos narratológicos

e retóricos (*e.g.*, da linguagem figurada e da interpretação de metáforas visuais), certificando, por fim, o contexto educativo como espaço de excelência para a formação da competência literária, do hábito leitor e da educação literária.

Se o propósito desta investigação residia na análise dos contributos da obra de MB na promoção de competências literárias nas crianças, esperamos ter contribuído, ainda, para uma reflexão futura por parte dos mediadores (e não apenas os que colaboraram no presente estudo), que poderão ver no álbum, mas também na obra desta criadora, um exemplar suporte às suas práticas para o desenvolvimento de hábitos emergentes de literacia.

CONCLUSÃO

No termo desta reflexão, percebemos, mais do que nunca, quão original, livre e até, em parte, inacessível se revela o álbum ilustrado. A literatura indagada em torno do percurso de MB e a análise efetuada do *corpus* não só deram o reconhecimento do espaço de destaque da sua obra, como parecem deixar evidentes a sua complexidade e o seu relevo, quer para o estudo do *picturebook* e a sua legitimação no âmbito dos estudos literários, quer para uma atualização da História da Literatura – e da Ilustração – para a infância em Portugal.

A verdade é que esta área se tem anunciado um campo fértil de experimentação para os seus criadores, sejam eles produtores dos textos e/ou das ilustrações. A literatura dirigida aos mais novos oferece-se, pois, como um lugar de exploração e manipulação de estilos, onde a imagem serve de passaporte para o mundo da Arte, e ao qual ela se mostra visivelmente permeável. Exemplos disso são, muito particularmente, os álbuns de MB, onde palavras e imagens dialogam «dans un double rapport à la littérature (tout court) et à l'art (en général)» (Dardaillon, 2009: 417). Além disso, a *prematuridade* do leitor não será inconciliável com uma elevada ambição literária e artística, porquanto, na verdade, o desafio de uma receção exigente que este tipo de livro habitualmente coloca aos mais novos é, *in limine*, manifesto na sua obra.

Por esse motivo também, análises como a que aqui realizámos têm vindo a situar-se no cruzamento de outras duas lógicas interdisciplinares, como sejam os Estudos Literários e a Didática da Literatura (*idem, ibidem*). Com efeito, se foi nosso propósito analisar *literariamente* uma *obra literária*, o facto de esta ser constituída por álbuns vocacionados para leitores-crianças, e aos quais a leitura chega necessariamente pela mão de um adulto, levanta também, desde logo, a questão do destinatário e, mais precipuamente, de um público instituído por via da mediação.

Porém, se este assunto tem suscitado o interesse pela discussão em torno dos mecanismos de transmissão/mediação do álbum, tendo em conta o facto de estes livros

não pressuporem a competência literária dos mais novos, mas antes contribuírem para a sua formação com o auxílio de leitores competentes e autónomos, e participando, nessa medida, da constituição do seu público, aquela que é uma realidade para o álbum, em geral, assumirá novos contornos na obra de MB, em particular. Na verdade, os álbuns que nos propusemos analisar, *a priori* destinados ao público infantil, pela sua exigência e pelos múltiplos reptos estéticos e literários que lançam, poderão não só atrair, como desafiar a competência leitora, literária e intertextual do adulto, corroborando, deste modo, a sua fixação no tipo de literatura que Sandra Lee Beckett (2009; 2012) designa por *crossover*.

A personalidade camaleónica do álbum, esse ousado mas, simultaneamente, excecional carácter miscigenado e permeável aos mais distintos formatos, estilos, discursos, temas e públicos conduziu-nos a tratar um conjunto variado de matérias, que, entre outros assuntos, respeitavam à história do álbum e da ilustração para a infância, à teorização sobre o conceito de “género” e as fronteiras da literatura infantojuvenil, a par de outros aspetos atinentes às transposições intersemióticas, à análise literária e à crítica da arte, bem como ao processo de receção ou *intertexto leitor* (Mendoza Fillola, 2001). Acresce a carência, se não mesmo a ausência, no âmbito português – onde a literatura de destinatário explícito infantil constitui um campo de estudo ainda deficitário da área das Humanidades –, de ensaios integrais sobre o álbum, até aqui examinado de forma sobretudo parcial e dispersa. Mesmo que o propósito da nossa análise se tenha cingido à obra precursora de MB, não aspirando por tal uma leitura exaustiva do vasto *corpus* do álbum ilustrado para a infância, confiamos ter procedido a uma revisão bibliográfica favorável à sua contextualização histórica e teórica.

A revisitação de alguns momentos nucleares da biografia do álbum tornou manifesta a vitalidade de um *género* que deixou de ter limites estilísticos e formais, e que, não obstante a aridez crítica da qual ainda vem sendo alvo em Portugal, não passou despercebido aos nossos criadores, em especial a uma geração de talentosos ilustradores, a quem deve o seu mais recente impulso editorial, na expansão de uma produção diversificada, inovadora e de qualidade. Com efeito, se até à viragem do século XX, à exceção de alguns bons exemplos, estiveram sobretudo na origem do seu tímido desenvolvimento, no contexto luso, as traduções de obras estrangeiras, presentemente, assiste-se a um aumento significativo da oferta nacional, bem como ao reconhecimento da componente pictórica e da natureza estético-pedagógica deste tipo

de publicação. Sublinhe-se, a comprová-lo, o aparecimento, num contexto de acrescida valorização da componente visual nos livros que aos mais novos se dirigem, de editoras portuguesas especializadas, com projetos e conceitos pessoais, e muitas delas responsáveis por uma conseqüente renovação deste universo específico da literatura de destinatário extratextual infantil.

Todavia, perceber a dimensão de um segmento editorial/literário que parece escapar a qualquer tentativa de definição e fixação das suas regras de funcionamento não é tarefa fácil. A revisão teórica que levámos a efeito, desde logo, esclarece acerca da agilidade e mutabilidade que caracterizam o álbum, e que mais frequentemente contrariam essas tentativas de modelização dos seus princípios, obrigando a uma constante atualização/reformulação ao nível do discurso metacrítico e metalinguístico. Não sonheguemos, além disso, o facto de nos encontrarmos perante uma publicação ainda, para muitos, conotada com formas não canónicas da literatura – e até de difícil implantação no próprio universo, tantas vezes “marginalizado”, da literatura infantojuvenil – ou mais bem situável numa prática artística, substancialmente, visual.

A opinião é unânime no que toca a distinguir o álbum de outros géneros da literatura para os mais novos, pela forte relação simbiótica que nele estabelecem ambas as narrativas, visual e textual, ou cuja leitura resulta, como sugere Ana Margarida Ramos, «[...] de uma dança entre palavras e imagens, e onde, sem atropelos, um código e outro se cruzam e se misturam para contar uma única história» (Ramos, 2009c: 46). Mais do que narrar, aliás, o álbum enceta uma espécie de jogo com o leitor, abre espaço a um universo ambíguo de segredos e “não-ditos”, onde o texto e as ilustrações se complementam mutuamente, e onde todos os elementos que o compõem se combinam e atuam na construção da significação, encorajando a antecipação e a previsão. Ainda que privilegiem a análise da «sincronização do texto com a imagem» (Ramos, 2011a: 34), as mais recentes teorizações não postergam a ludicidade e o cariz experimental que caracterizam este tipo de livro e que, dada a sua hibridez, o aproximam do artefacto ou da obra de arte, entendendo-se não raramente, por isso, como «um produtivo laboratório» (*idem, ibidem*).

Ora é justamente a sua tendência experimental, essa liberdade formal e a sua abertura para os mais variados modos, géneros, registos, formatos, temas e níveis de leitura, suscetíveis de formar leitores atentos e curiosos, mas também de agradar a públicos diferenciados, em resultado de uma elisão de fronteiras canónicas, que levanta

problemas ao investigador, nomeadamente em termos de definição e de catalogação/integração genológica. Porque é, na verdade,

à partir de chaque production que le regard s'aiguise, que les outils, nombreux et variés, doivent être mobilisés. En tout domaine, mais certainement plus ici qu'ailleurs, il faut partir, pour l'analyse ou pour la lecture critique, de la singularité de l'œuvre et comprendre la manière dont elle forme un ensemble cohérent dont tous les éléments, combinés, font sens (Van der Linden, 2007: 157).

E porque são, efetivamente, fatores peritextuais que asseguram a unidade e a especificidade da publicação em causa, cuja autoria partilhada e/ou a presença hegemónica da linguagem visual se revelam centrais na sua definição, as reflexões até ao momento ensaiadas têm apontado para a necessidade de ler o álbum como uma “forma de expressão específica” (Van der Linden, 2007) ou um “tipo ou um formato de edição” (Ramos, 2011a), inviabilizando a sua catalogação como “género literário”. Esta última ideia, que tão-pouco refutamos, tendo em conta o carácter híbrido e multimodal destes livros, levantará, a nosso ver, outra séria discussão quanto à perspetiva crítica/analítica a adotar para a sua leitura.

Se ao álbum dificilmente lhe podemos chamar um género *tout court*, ou se ele não pode verdadeiramente constituir um género literário (ou mesmo um subgénero), visto consentir, tanto o modo narrativo, como lírico, ou, simplesmente, prescindir da componente verbal, a sua delimitação enquanto formato editorial não nos parece suprir as suas totais exigências ou potencialidades. Isto porque a sua especificidade, como inúmeras vezes se disse, não apenas resulta dos seus aspetos materiais e/ou extratextuais, mas também, e sobretudo, de uma perfeita simbiose entre o verbo e o desenho, entre a “literatura” e a “pintura”.

O álbum não é, tão-somente, uma forma de expressão e é também mais do que um tipo de edição, portanto, onde a imagem ultrapassa a função decorativa, «pertence ao sistema de comunicação do livro» (Ramos, 2011a: 25) e se alia à linguagem verbal – seja ela narrativa e/ou textualizada, ou não –, na construção de uma mensagem que, do que dela depender, sugerirá, no mais das vezes, uma forma potenciada de narrar. Finalmente, porque nos foi possível proceder a uma análise literária do *corpus*, articulada com o exame da sua composição gráfica/visual, arriscámos a definição do álbum como *metagénero*, julgando contribuir para esclarecer e legitimar a sua leitura crítica escorada nos Estudos Literários. Talvez não seja inoportuno, porém, debater a

eventual possibilidade de abordar estes livros a partir de uma perspectiva comparatista, mediante o diálogo entre artes ou linguagens artísticas (*i.e.*, entre a literatura e a pintura/ilustração), porventura na busca de um *tertium comparationis* (Schmeling, 1984) situado na sua intersemiose.

Contudo, se à obscuridade crítica do *picturebook* se impôs uma longa discussão em torno da sua configuração e do seu funcionamento, o objeto do nosso estudo foi, não o esqueçamos, o álbum narrativo de MB. Por conseguinte, e sem descuidar das restantes criações da artista plástica, a concorrerem para a consolidação de uma obra simultaneamente una e polimorfa, cuja ductilidade técnico-expressiva não coíbe uma certa coerência nos planos ideotemático e simbólico, a nossa análise mais demorada recaiu sobre o conjunto de álbuns que, há mais de duas décadas, esta criadora veio escrevendo e ilustrando para o público – aparentemente – infantil.

O exame crítico-comparativo destes livros veio comprovar a complexidade e heterogeneidade de uma obra pioneira e claramente inovadora neste universo literário, tanto no que concerne às transposições intersemióticas, como aos desafios estilísticos e técnico-narrativos que propõe, e que determinam as especificidades daquele que constitui o álbum pós-moderno. Assumindo a sua criação numa linhagem narrativa, MB – cujo trabalho ainda parece exiguamente explorado pela crítica e pela investigação, à exceção da sua referência em algumas recensões críticas e outros ensaios na área da literatura para a infância e da ilustração –, oferece um universo tipologicamente variado, jogando, ainda, com as potencialidades formais e estruturais destes volumes.

Com efeito, quer surjam numa edição singular (ou autónoma), quer integrados numa coleção, a qualidade destes objetos gráficos evidencia-se, desde logo, ao nível das suas propriedades físicas e gráficas/visuais, questionando as convenções peritextuais e pondo à prova a atenção e a perspicácia do leitor, obrigado a familiarizar-se com os seus modos de funcionamento. Construído como um jogo, onde todas as peças que o compõem exigem uma leitura combinada e atenta dos seus detalhes, promovendo a antecipação de hipóteses e a confirmação de expectativas, capas, contracapas, guardas ou frontispícios são alguns dos elementos do álbum que sedimentam a estrutura coesa da obra em epígrafe e desempenham importantes funcionalidades ao nível da orientação do leitor, apontando-lhe caminhos vários de interpretação.

Resultado de uma notável virtuosidade artística e de um perfeito domínio da linguagem sequencial são, igualmente, os diferentes tipos de *mise en page* aos quais

recorre a ilustradora para a organização das mensagens no suporte, privilegiando o espaço da dupla página para a inscrição das imagens. Fugindo a uma estrutura linear, embora mais assiduamente apoiada na associação das manchas verbal e pictórica (e ainda pontualmente articuladas com composições dissociativas ou conjuntivas), com fortes incidências semântico-pragmáticas e outras relevantes implicações no ritmo de leitura, é à escala do livro e na sequencialidade das páginas que a autora de *Bernardino* estrutura o seu discurso e constrói a narratividade.

Dos seus textos visuais, compostos a partir de uma variedade de técnicas e de cores, destacam-se dois universos pictóricos inconfundíveis, ancorados à volta da dicotomia realidade/onírico, e em torno da qual se desenrola, aliás, o sintagma narrativo da obra. Seja na sua linha mais minimalista, baseada num desenho simples e linear, próximo do registo infantil, seja nas suas mais espontâneas e eloquentes representações picturais, caracterizadas pela profusão imagética e cromática, as ilustrações de MB apelam à sensibilidade estética e à capacidade emotiva do leitor, educando e fomentando as suas mais variadas formas de olhar. Em atmosferas amplamente simbólicas e poéticas, onde as cores e as próprias imperfeições se revelam semanticamente férteis, variando em função do ambiente e da cadência da história, a música, reiterada e visualmente corporalizada na ave, serve de pano de fundo a uma criação artística marcada pela leveza e pela experimentação.

Dando provas de um verdadeiro domínio da gramática visual, as ilustrações de MB surgem organizadas em complexas composições, onde a posição, a postura e a expressividade das personagens, o cenário e outros detalhes da imagem, os jogos de cores e de formas, bem como os planos e as perspetivas, os contrastes de luzes e sombras, e a profundidade, guardam fortes significações na angulação narrativa e na impressão de movimento e dinamismo, desafiando o virar de página e suscitando o questionamento.

Apresentadas num formato amplo, em virtude de um texto económico (nos casos em que ele figura), e frequentemente prolongadas para além da dupla página, as composições pictóricas da criadora de *Tobias, os 7 anões e etc.* distinguem-se pela sua expressividade, redimensionando o texto com o qual interagem e espelhando um contexto muito mais amplo do que o universo narrativo recriado. Privilegiando, assim, uma relação complementar com a narrativa verbal, as imagens tanto antecipam as palavras, como ajudam a concretizar o texto escrito, acrescentando-lhe pormenores e

estimulando a inferência de sentidos acerca do que é verbalmente narrado. Mesmo nos casos em que prescindem de uma componente linguística, os álbuns estudados respeitam as características do gênero narrativo, apresentando uma intriga estruturada e coesa, onde se articulam, dinamicamente, personagens, ações, espaços, tempos e perspectivas narrativas.

Inscrita, na sua globalidade, em ambientes que oscilam entre a realidade quotidiana e o universo maravilhoso, a ação, precisa e condensada, desenrola-se ora no espaço físico (ficcionalizado) em que se movimentam os protagonistas, ora no seu espaço interior (e fantástico), onde o universo familiar e/ou das relações interpessoais ocupa um lugar de destaque. Entre outros elementos codificados da literatura para crianças, as obras de MB destacam a ficcionalização de personagens próximas do seu universo de referências, sejam elas infantis, adultas, animais humanizadas ou não, históricas, maravilhosas ou fantásticas, movidas em ambientes onde a infância, o jogo, a viagem, a liberdade e o sonho servem de alicerce para a sua construção, e em que o maravilhoso e o humor são estruturantes. Digna de nota e particularmente rara nas obras de potencial receção infantil é a narração homodiegética e o ponto de vista centrado na protagonista adulta da série “Tobias”, que, traindo os cânones convencionais, configura uma espécie de *poiesis do ilustrador*, entregando-se à (auto-)criação para a afirmação e legitimação do seu labor artístico.

Do ponto de vista actancial, se, em alguns casos, as narrativas analisadas se desenvolvem mediante o esquema tradicional, apresentando, ainda assim, finais abertos-fechados (ou “semifechados”), que, longe de asfixiar a imaginação do leitor, sugerem novas possibilidades de leitura, prolongam a narração, convidando à imaginação daquilo que não é mostrado; noutros, elas afastam-se dos modelos convencionais da narrativa, evidenciando estruturas de maior complexidade, alicerçadas no exercício metatextual e/ou metaficcional. Cimentados na diluição de fronteiras entre a realidade ficcional o universo fantástico/onírico (e de que é um exemplo modelar a coleção “Tobias”), estes álbuns arquitetam-se com base em diferentes níveis diegéticos, com evidentes implicações ao nível da expressão espaço-temporal.

Dignos de nota são ainda, por conseguinte, os múltiplos e complexos desafios que a obra de MB coloca ao leitor mais novo ao nível do cronótopo. Se a maioria dos seus enredos se caracteriza pela linearidade, a autora d’*O livro do Pedro* rompe com as convenções canónicas da produção literária para a infância pela invulgar recorrência a

procedimentos de manipulação discursiva do tempo, cujo efeito é potenciado pela leitura cruzada do texto verbal com o texto icónico, e pelo carácter lacunar e omissivo de ambos os discursos.

Pautadas por uma natural contenção, dada a presença de enunciados elípticos e de marcas do diálogo, as narrativas de MB mantêm, do ponto de vista do tratamento linguístico, a coloquialidade e a vivacidade discursivas mais apropriadas à competência leitora infantil. Marcados pela presença de figuras de retórica (*e.g.*, a comparação, a metáfora, a metonímia) e outros relevantes efeitos estilísticos (*e.g.*, as repetições e os paralelismos, as enumerações, a economia adjetival, ou mesmo a ausência de modificadores, entre outras marcas das estruturas oralizantes), os textos que analisámos evidenciam uma aproximação ao discurso infantil, caracterizado por uma aparente simplicidade lexical e sintática, e por uma tendência para a recriação humorística. Associado a um discurso expressivo, oralizante e tendencialmente eufórico, pontuado pelos diálogos vivos entre as personagens – incluindo as intrusões assíduas de um narrador propenso à subjetividade –, estes enredos dão ainda conta de um discurso pedagógico e de divulgação científica, promovendo, também por esta via, diferentes níveis de leitura.

No plano ideotemático, onde se verifica o tratamento de tópicos atuais e/ou emergentes nos textos que ao potencial recetor infantil se consagram, ligados ao multiculturalismo, à homossexualidade ou à diversidade familiar/parental, sobressai um elogio da diferença, no qual se entrecruzam elementos essenciais da identidade humana, como a infância e a cisão do eu (ou o duplo), o sonho e a viagem, sobretudo entendida no seu sentido plural e simbólico, e implicitamente associada à busca de um paraíso perdido, ao eterno retorno e à idade de ouro – ideias conotadas com a infância.

Particularmente sensível a uma visão da realidade centrada no ponto de vista da criança, MB deixa-se conduzir pelo experimentalismo e desobedece aos cânones convencionais da representação textual e visual, recriando ambientes fantásticos e ilusórios, onde comunicam múltiplos discursos, vozes e níveis linguísticos, e onde entram em diálogo diversas visões do mundo. É a partir dessa natureza heterogénea do discurso, que Mikhaïl Bakhtine (1970a) apelida de *polifonia*, que a criadora desenvolve um multimodo tratamento intertextual.

Potenciando uma leitura da transtextualidade nos seus mais variados prismas, e a ambos os níveis, exo e endoliterário, quer pela recuperação de obras/fragmentos visuais

da sua autoria, quer pela referência ou homenagem a outros textos/vultos artísticos, a análise do *corpus* sublinha a sintonização de tópicos, motivos e/ou mitos com a tonalidade e o intento da obra (ou da própria autora), que, a par de uma subtil ironia, coloca em evidência uma celebração do fantástico e do onírico, e na qual ecoam, por exemplo, as vozes surrealistas de Chagall ou de Dali.

Na verdade, percorrendo diferentes escolas e tendências estéticas, os álbuns de MB esclarecem o seu enraizamento no imaginário simbólico-religioso e profano, oferecendo uma visão alegórica de um conjunto alargado de símbolos, imagens e mitos, que decorrem do profundo conhecimento artístico e teológico da criadora, revelando-se potencialmente férteis na ativação da enciclopédia pessoal do leitor e, logo, na promoção da sua competência literária, do seu hábito leitor e da sua educação literária.

Desde a mitologia clássica à mitologia moderna, passando por referências à arte greco-latina, à pintura gótica e à representação carnavalesca, ou, ainda, entre outras, por diversas homenagens à pintura renascentista, a obra de MB constitui um manancial riquíssimo de indagação artística, aproximando, aberta e ludicamente, o leitor de um círculo plural de nomes e obras incontornáveis da tradição cultural ocidental e da história da arte universal. Entre outros símbolos de âmbito pagão, seja ao nível temático, pela sua caracterização/recriação iconográfica ou pela própria antroponimização das personagens que ficciona, as suas composições iconotextuais, sustentadas no humor e na paródia – a tocar, até, por momentos, o *nonsense* –, também encerram um vasto número de intertextos bíblicos, insinuando um conjunto de preocupações morais/ideológicas e refletindo uma leitura protestante da religião.

Exibindo um virtuosismo estético e intertextual, MB propõe, assim, uma exímia leitura plástica e literária – artística –, que, apoiada em modos oblíquos de expressão, sugerindo uma pluralidade de interpretações e exigindo uma participação ativa do leitor, não se dirigirá, nem primeira nem exclusivamente, ao público mais novo. Um aspeto, aliás, que a própria criadora parece deixar escapar, ao referir: «Acrescento mais uma coisa: quando estou a fazer um livro, estou a contar-me uma história que gostaria de ouvir e ver» (Bacelar, *s.d.*). Deliberada e inteligentemente apoiada em alguns dos atuais modelos da escrita – em especial, e talvez não fortuitamente, da microficcional –, a autora que esteve na génese do nosso estudo oferece uma obra aberta, um acervo de narrativas verbo-icónicas, cujo sentido último só o leitor (e, quiçá, só mesmo o adulto) pode verdadeiramente apreender.

Mas o pacto de leitura que estes livros instauram, exigindo a capacidade de ler nos interstícios, criar expectativas e avançar hipóteses de sentido, não só multiplica o universo de destinatários, como impõe a necessidade de dotar o leitor mais novo de instrumentos que lhe permitam compreender/interpretar o discurso pictórico, e atuar na intersemiose imagem-texto. O estudo realizado da resposta ao álbum de MB permitiu provar esta ideia e demonstrou, entre outros aspetos, que a competência infantil para o estabelecimento de conexões intertextuais (especialmente para o caso de referências homo-autorais) desenvolve-se e adquire maior vigor mediante um conhecimento ampliado da obra e uma prática reiterada da narração. As restantes alusões (heteroautorais) serão, naturalmente, captadas ou não, em função da enciclopédia do leitor e das suas experiências recetivas/de leitura.

Se a ambição inicial do nosso projeto nos forçou a fazer escolhas e delimitar campos de reflexão, não omitimos as muitas limitações do estudo, que não se cingem ao *corpus* analisado, nem à escassa variedade dos temas abordados. A exígua investigação científica sobre o álbum, desde logo, implicaria uma reflexão e uma sistematização que transcendem os limites deste trabalho. Ademais, a desmesurada amplitude da questão, que ultrapassa os domínios do literário, com incidência nos estudos semióticos, didáticos e, imprescindivelmente, das artes visuais, da comunicação e do *design*, obrigou-nos a percorrer vastos campos de conhecimento, com óbvias repercussões no nível de aprofundamento de cada assunto.

Na verdade, e não obstante as restrições temporais que nos impusemos, haveria outros aspetos narratológicos do *picturebook* a merecerem um estudo exaustivo que não coube nas fronteiras deste trabalho, notadamente ao nível da enunciação e da relação binária narrador verbal *versus* narrador visual, bem como das estruturas diegéticas de inserção. Um elenco ampliado de álbuns, com especial ênfase em obras devedoras das formas intertextuais e metaficcionais, auxiliaria esse exame, além de poder colaborar no diagnóstico mais profundo das funcionalidades deste tipo de publicação na promoção de hábitos emergentes de literacia e da competência literária. Centrando-nos mais particularmente nos álbuns da coleção “Tobias”, a análise da criação autobiográfica ou da escrita autoficcional, enquanto forma pós-moderna da autobiografia ou da fabulação de si (Doubrovsky, 1777), seria outro dos aspetos proeminentes da obra que aqui não foram suficientemente desenvolvidos e que constituiria, a nosso ver, um estudo de relevo. Tão-pouco as influências da retórica medieval, como a aproximação aos

bestiários ou mesmo às viagens e ao tópico do “mundo às avessas” nos parecem ter sido objeto da leitura atenta e cuidada que exigiam. Finalmente, e sem nestas se exaurirem, esperamos que as limitações e as sugestões apontadas possam constituir desafios futuros e encorajar a nossa persistência na análise do álbum e da obra de MB, em particular.

Na verdade, o percurso reflexivo que agora encerramos, longe de concluído e esgotado, permitiu descobrir uma obra singular, simultaneamente plural e una, cuja arquitetura se alicerça numa complexa e original tessitura semântico-discursiva do texto verbo-icónico, capaz de potenciar o desenvolvimento de crescentes competências literárias. Acreditando que a sua qualidade plástica e literária motive outras leituras e abra novos caminhos de interpretação, quer da obra de MB, quer do álbum narrativo para a infância, esperamos contribuir, ainda, para legitimar o labor criativo do ilustrador, principalmente na autoria única destes objetos híbridos. Não obstante o que se vem afirmando sobre o álbum, que «[...] no siempre se considera como perteneciente a la literatura. La imagen no tiene la dignidad de lo escrito. El álbum no puede, pues hacerse notar por la crítica literaria», a nossa opinião encontra-se com a tese de Denise Escarpit, para quem este tipo de obra «es outra forma de relato, incluso para jóvenes: existe como género [ou *metagénero*] literário y es digno de ser leído desde una perspectiva crítica» (Escarpit, 2006: 7). Até porque «criticar es algo ingrato, pero necesario; además aplicado al objeto ambiguo que es el álbum, puede ser un instrumento de legitimación de ese objeto» (*idem, ibidem*: 21).

No fundo, com a reflexão sobre todos estes aspetos, até agora não estudados, esperamos ter contribuído para tornar mais claro o universo do *picture storybook* e mais visível a polifacetada obra de Manuela Bacelar, onde *as palavras e as imagens andam de mãos dadas*.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia ativa de Manuela Bacelar

1. Bibliografia ilustrada por Manuela Bacelar

- AAVV (2000), *A casa do silêncio – Bando dos Gambozinos, 25 anos “tantas maneiras de viver”*, Porto: Edições Afrontamento.
- ANDERSEN, Hans Christian (1982), *O rouxinol*, Porto: Asa (Trad. Ilse Losa).
- (1995), *A sereiazinha*, Porto: Afrontamento (Trad. Ribeiro da Fonseca).
- ANDRADE, Eugénio de (1976), *História da égua branca*, Porto: Asa.
- (1986), *História da égua branca*, Porto: Asa.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1984), *O reino das sete pontas*, Lisboa: Horizonte.
- (1990), *O passarinho de Maio*, Lisboa: Livros Horizonte.
- (1994), *As fadas verdes*, Porto: Civilização.
- AZEVEDO, Flora (1991), *Ninho de sonhos*, Porto: Porto Editora.
- BALTÉ, Teresa (1990), *O país azul*, Porto: Porto Editora.
- BECKFORD, William (1983), *História do califa Vathek*, Porto: Edições Afrontamento (Trad. Mário Cláudio).
- CARDOSO, João Paulo Seara (1988), *O arquitecto chinês*. Porto: Asa.
- CARLOS, Papiniano (1989), *A viagem de Alexandra. Da magia ao prodígio: breve história do sangue* – Serviço de Hemoterapia do Instituto Português de Oncologia do Porto, Porto: Porto Editora.
- COLLODI, Carlo (1994), *As aventuras de Pinóquio*, Lisboa: Caminho (Trad. José Colaço Barreiros).
- DACOSTA, Luísa (1977), *Teatrinho do Romão*, Porto: Figueirinhas (Il. de Jorge Pinheiro e Manuela Bacelar).
- (1993), *Lá vai uma... lá vão duas...*, Porto: Civilização.

ESTEVES, Ana (2010), *Mãe, não pises a minha sombra!*, Lisboa: Livros Horizonte.

FERNANDES, Francisco Barata (1976), *As pernas mágicas*, Lisboa: Diabril.

FIGUEIREDO, Otílio (1982), *Era uma vez...: contos para crianças*, Vila Real: Setentrião.

FIGUEIREDO, Violeta (1992), *Fala bicho*, Porto: Asa.

HIMMEL, Adolf (1986), *Frederico octópode*, Porto: Asa (Trad. Ilse Losa e Atónio Fonseca).

LETRIA, José Jorge (1993), *António e o principezinho*, Porto: Desabrochar.

LISBOA, Irene (1993), *Queres ouvir? Eu conto: histórias para maiores e mais pequenos se entreterem*, Lisboa: Presença.

LOSA, Ilse (1979), *O mosquito e o Senhor Pechincha*, Lisboa: Livros Horizonte.

– (1979), *Faísca conta a sua história*, Lisboa: Livros Horizonte.

– (1979), *Um artista chamado Duque*, Lisboa: Livros Horizonte.

– (1986), *Ana-Ana ou uma coisa nunca vista*, Porto: Asa.

– (1987), *Histórias inesquecíveis para crianças*, Lisboa: Livros do Brasil.

– (1987), *Ora ouve...: histórias antiquíssimas*, Porto: Asa.

– (1989), *Silka*, Porto: Edições Afrontamento.

– (2000), *O príncipe nabo*, Porto: Edições Afrontamento.

BESSA-LUÍS, Agustina (1987), *Contos amarantinos*, Porto: Asa.

MAGALHÃES, Álvaro (1983), *O menino chamado menino*, Porto.

– (1983), *Uma flauta chamada ternura*, Lisboa: Livros Horizonte.

– (1986), *O reino perdido*, Porto: Asa.

MANGAS, Francisco Duarte (2005), *O gato Karl*, Lisboa: Caminho.

MARTINS, Alice Gentil & MOLEIRO, Agostinho (1994), *Amor de mãe, amor de pai*, Lisboa: Com. para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres - Dir. Geral da Família.

MÉSSÉDER, JOÃO PEDRO (2011), *Gatos, lagartos e outros poemas*, Porto: Trampolim Edições.

- MONTEIRO, Manuela (1999), *Histórias da avó Manela*, Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal.
- MOTA, António (1984), *O grilo verde*, Lisboa: Livros Horizonte.
- MOTA, Arsénio (1986), *História com ratos da Paspalhóvia*, Porto: Edições Afrontamento.
- NÓBREGA, Isabel da (1976), *Histórias do Bubu*, Lisboa: Diabril.
- OLIVEIRA, Teresa Martins & VILAS-BOAS, Gonçalo (org.) (2011), *Kafka. Um livro sempre aberto*, Porto: Deriva editores.
- OSÓRIO, Ramiro S. (1984), *A lua prometida*, Porto: Afrontamento.
- PERRAULT, Charles (1997), *Três contos de Perrault*, Porto: Campo das Letras (Trad. Luiza Neto Jorge, Manuel João Gomes).
- (1997), *Contos*, Lisboa: Caminho (Trad. António Pescada).
- PESSOA, Fernando (2006), *Poema Pial*, Porto: Edições Afrontamento.
- PIGNATELLI, Inácio Nuno (2005), *O pastor de nuvens*, Porto: Edições Afrontamento.
- (2009), *Lembranças da chuva*, Porto: Edições Afrontamento.
- (2011), *Era uma vez o Abade de Priscos*, Porto: Edições Afrontamento.
- PINA, Manuel António (1986), *Os piratas*, Porto: Areal.
- (1993), *O Tesouro*, Porto: Ed. April e Associação 25 de Abril (Arranjo gráfico de Né Santelmo).
- (1995), *O meu rio é de ouro = Mi río es de oro* (ed. Bilingue), Porto: April (Trad. Marta Saracho).
- SANTOS, Margarida Fonseca (2004), *Uma prenda muito especial*, Lisboa: Presença.
- SOARES, Luísa Ducla (1980), *AEIOU, História das cinco vogais*, Porto: Afrontamento.
- (1991), *A nau mentireta*, Porto: Civilização.
- (1994), *Os ovos misteriosos*, Porto: Afrontamento.
- (2002), *O rapaz que vivia na televisão e outras histórias*, Porto: Afrontamento.
- SOARES, Maria Isabel Mendonça (2005), *O castelo verde*, Prior Velho: Paulinas.
- SOARES, Maria de Lourdes (1998), *A borboleta Leta*, Porto: Afrontamento.
- (2003), *A dança dos anjos. Para todas as idades*, Lisboa: Produções Editoriais.

SOARES, Maria de Lourdes & TOJAL, Maria Odete Tavares (1997), *Histórias de longe e de perto: histórias, contos e lendas de povos que falam também português* Lisboa: Sec. Coord. dos Programas de Educação Multicultural.

TÊ, Carlos (2010), *Cimo de vila*, Porto: Edições Afrontamento.

TORRADO, António (1979), *História com grilo dentro*, Porto: Afrontamento.

– (1981), *O pajem não se cala*, Porto: Civilização.

– (1994), *O veado florido*, Porto: Civilização.

– (2004), *História com grilo dentro*, Porto: Asa.

VIEIRA, Alice (1991), *Fita, pente e espelho*, Lisboa: Caminho.

VIEIRA, Maria Adelina (1993), *Sete segredos de Gineceu*, Braga: Autores de Braga.

WOLF, Friedrich (1979), *Pica-pico e a gaivota Laila*, Porto: Asa.

2. Bibliografia escrita e ilustrada por Manuela Bacelar

(1976), *Consola-te*, Porto: Edições Afrontamento;

(1989), *Este é o Tobias*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 1);

(1989), *Tobias fantasma*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 2);

(1990), *O dinossauro*, Porto: Edições Afrontamento;

(1990), *O meu avô*, Porto: Edições Afrontamento;

(1990), *Tobias os 7 anões e etc.*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 3);

(1990), *Tobias e o leão*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 4);

(1990), *Tobias às fatias*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 5);

(1991), *Tobias encontra Leonardo*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 6);

(1991), *Tobias e as máquinas de Leonardo*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 7);

(1992), *Tobias do lado de lá do arco-íris*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 8);

(1992), *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»,* Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 9);

(1995), *Plok, uma história de água*, Porto: Câmara Municipal, Programme Med-Urds-Réseau Med-Water;

- (1996), *Era uma vez a Bublina*, Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 1);
- (1996), *Bublina e as cores*, Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 2);
- (1998), *O meu pai*, Lisboa: ME-DEB-GEDEPE;
- (1998), *Clara*, Lisboa: Ministério da Educação;
- (2004), *Sebastião*, Porto: Edições Afrontamento;
- (2005), *Bernardino*, Porto: Edições Afrontamento;
- (2008), *O livro do Pedro*, Porto: Edições Afrontamento;

3. Textos dispersos

- (2004), «O meu caminho pela ilustração», *Solta Palavra – Boletim do CRILIJ (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude)*, n.º 6, Porto: CRILIJ, pp. 3-4.
- (2006), «O meu caminho pela ilustração», *No branco do sul as cores dos livros – Encontro sobre literatura para crianças e jovens*, Beja, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 87-89.

4. Entrevistas

- (2008), Entrevista a José Carlos Malato, no programa televisivo “Sexta à noite”, do canal RTP1, a 25 de fevereiro de 2008 [em linha], disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=seivtFN8ns0>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- (2011), Entrevista a Lurdes Gonçalves, em «À conversa com Manuela Bacelar», in Oliveira, Teresa Martins & Vilas-Boas, Gonçalo (org.), *Kafka. Um livro sempre aberto*, Porto: Deriva editores, pp. 111-116.
- (2012), Entrevista a Mariana Baldaia, a 21 de janeiro de 2012 [em linha], disponível em <<http://issuu.com/marianabaldaia/docs/manuelabacelar>> [consult. em 30 de outubro de 2012].

Bibliografia passiva

1. Sobre Manuela Bacelar

CÂNCIO, Fernanda (2008), «Ilustrar todos os afectos», in *Diário de notícias* [em linha], 1 de março de 2008, disponível em <http://dn.sapo.pt/2008/03/01/dngente/ilustrar_todos_afectos.html> [consult. em 30 de outubro de 2012].

CARVALHO, Manuel Jorge (2006), *A interacção semiótica texto-imagem nas obras impressas e ilustradas de literatura infantil. Ler, ver, desconfiar...*, dissertação de Mestrado [em linha], Braga: Instituto de Estudos da Criança, disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5140>> [consult. em 30 de outubro de 2012].

COQUET, Eduarda (2004), «Eu gosto desta porque tem uma menina com neve na cabeça», *Solta Palavra – Boletim do CRILIJ (Centro de recursos e investigação sobre literatura para a infância e juventude)*, n.º 6, Porto: CRILIJ, pp. 11-15.

CORTEZ, Mariana (2008), *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*, tese de Doutoramento [em linha], São Paulo: Universidade de São Paulo, disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-28112008-162648/pt-br.php>> [consult. em 30 de outubro de 2012].

GOMES, José António (1991), *Literatura para crianças e jovens. Alguns percursos*. Lisboa: Caminho.

GOMES, José António (1998), *Para uma história da literatura portuguesa para a infância e a juventude*, Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

GOMES, José António (2003), «O conto em forma(to) de álbum: primeiras aproximações», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, n.º 12, Novembro de 2003, “Tema”, Porto: Campo das Letras, pp. 3-6.

- GOMES, José António (2004), «Manuela Bacelar: da ilustração ao álbum», *Solta Palavra – Boletim do CRILIJ (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude)*, n.º 6, Porto: CRILIJ, pp. 16-18.
- GOMES, José António (2009), «Manuela Bacelar: maturidade e inovação», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, n.º 17, abril de 2009, “Actual”, Porto: Porto Editora, pp. 53-54.
- GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida & SILVA, Sara Reis (2006), «Os ovos misteriosos, de Luísa Ducla Soares», in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel e Lucas Domínguez, Pedro (coord.), *Multiculturalismo e identidades permeáveis na literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp.109-119.
- LACOUR, Fanny (2001), «Manuela Bacelar, critique de l’œuvre» [em linha], *Ricochet (Portail européen sur la littérature jeunesse)*, 17 de fevereiro de 2001, disponível em <<http://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/recherche/367-manuela-bacelar>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- MAIA, Gil (2004), «Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas», *Solta palavra – Boletim do CRILIJ (Centro de recursos e investigação sobre literatura para a infância e juventude)*, n.º 6. Porto: CRILIJ, pp. 5-10.
- PEDRO, Maria do Sameiro (2010), «O Tobias de Manuela Bacelar», in Viana, Fernanda et al. (coord.), *Atas do 8.º encontro nacional (6.º internacional) de investigação em leitura, literatura infantil e ilustração*, Braga: CIEC/UMinho (CD-ROM), pp. 220-234.
- PINHEIRO, Maria Amélia (2010). *A representação do silêncio em dois álbuns narrativos para a infância*, dissertação de Mestrado [em linha]. Aveiro: Universidade de Aveiro, disponível em <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2812/1/2010001229.pdf>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RAMOS, Ana Margarida (2005), «As fábulas e os bestiários na literatura de receção infantil contemporânea», *Forma breve*, n.º 3, Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 169-194.

- RAMOS, Ana Margarida (2009b), «Saindo do armário – Literatura para a infância e a reescrita da homossexualidade», *Forma breve – Revista de literatura*, n.º 7. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 295-314.
- RAMOS, Ana Margarida, GOMES, José António & SILVA, Sara Reis (2011), «Bernardino, de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica», in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel & Neira Rodríguez, Marta (coord.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 133-141.
- RAMOS, Ana Margarida & SILVA, Sara Reis (2006), «Aqui há gato! Representações felinas na literatura para a infância e a juventude» [Em linha], *III congresso internacional de leitura e literatura Infantil e juvenil do Oeste Paulista*, Presidente Prudente/SP, Brasil, disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz_indices/001172_AH.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RODRIGUES, Carina (2009), «O álbum narrativo para a infância: os segredos de um encontro de linguagens», *Congreso internacional lectura 2009 – Para leer el XXI*, Havana: Comité cubano del IBBY (CD-ROM) [sem paginação], disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/documentos/ot_o_album_narrativo_para_a_infancia_b.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RODRIGUES, Carina (2010a), «Identidades permeáveis na literatura para a infância: a apologia da diferença na obra de Manuela Bacelar», *Revista educare*, Ano XIV, Julho 2010, Castelo Branco: IPCB – ESE de Castelo Branco – Universidade de Évora – CIEP – Red de Universidades Lectoras, pp. 227-234.
- RODRIGUES, Carina (2010b), «Um desafio à experimentação pós-moderna – *O livro do Pedro (Maria dos 7 aos 8)*, de Manuela Bacelar», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, nº 20, “Estudos”, Porto: Porto Editora, pp. 27-33.
- RODRIGUES, Carina (2010c), «O álbum para a infância: um passeio pela Arte», *Actas del I congreso internacional arte, ilustración y cultura visual en educación infantil y primaria: construcción de identidades*, Granada: Universidad de Granada (CD-ROM) [sem paginação].

RODRIGUES, Carina (2011), «Album de Manuela Bacelar», *El correo gallego*, 31 de maio de 2011, p.40.

SILVA, Sara Reis da (s.d.), «Sinopse de *Tobias, os 7 anões e etc.*» [em linha], disponível em

<http://www.casdaleitura.org/portalfbeta/bo/porta1.pl/porta1.pl?pag=sol_pl_fichaLivro&id=1411> [consult. em 30 de outubro de 2012].

SILVA, Sara Reis da (2010), «Recensão de *Sebastião*, de Manuela Bacelar», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, *Série II*, nº 20, “Recensões e notas críticas”, Porto: Porto Editora, pp. 69-70.

SILVA, Susana (2011), *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*, tese de Doutoramento [em linha], disponível em <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=susana%20silva%20maria%20keil%20manuela%20bacelar&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDIQFjAB&url=http%3A%2F%2Frepository.sdm.uminho.pt%2Fbitstream%2F1822%2F19682%2F1%2FteseFINAL.pdf&ei=ekPGUKOsGJGxhAeOx4GQBA&usg=AFQjCNHMejO82-hlXXthW_RTGE2nwm3W9Q> [consult. em 30 de outubro de 2012].

WOJCIECHOWSKA, Danuta (2006), «As cores de Manuela Bacelar e as cores dos livros», *No branco do sul as cores dos livros – Encontro sobre literatura para crianças e jovens*, Beja, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 71-86.

2. Sobre literatura para a infância, álbum e ilustração

AGRA PARDIÑAS, María Jesús & FRANCO VÁZQUEZ, Carmen (2011), «Estratexias de produción artística na construción dos álbums. Ilustración e correntes artísticas do século XX», in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel e Neira Rodríguez, Marta (coord.) (2011), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Xerais, pp. 43-66.

ANDRICAÍN, Sérgio (2005), «El libro infantil: un camino a la apreciación de las artes visuales», *Primeras noticias – Revista de literatura, Especial Ilustración y cómic*, nº 208, Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, pp. 39-46.

- ARIZPE, Evelyn & STYLES, Morag (2002), *Children reading pictures: interpreting visual texts*, RoutledgeFalmer.
- ARIZPE, Evelyn & STYLES, Morag (2004), *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos*. Fondo de Cultura Economica USA.
- AZEVEDO, Fernando Fraga de (2008), «A intertextualidade como mecanismo auxiliador da formação de leitores: alguns exemplos da literatura infantil contemporânea publicada em Portugal», *Lenguaje y Textos*, n.º 28, Dezembro, Valencia: SEDLL, pp.75-82.
- BADER, Barbara (1976), *American picturebooks: from Noah's Ark to The Beast Within*, New York: Macmillan.
- BADDELEY, Pam & EDDERSHAW, Chris (1994), *Not so simple picture books. Developing responses to literature with 4-12 year olds*, Oakhill: Trentham Books.
- BAJOUR, Cecilia (2010), «El arte de la sorpresa: la metonimia de la imagen en los libros-álbum», in Colomer, Teresa, Kümmerling-Meibauer, Bettina & Silva-Díaz, Cecília (coord.), *Cruce de Miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas/Barcelona: Banco de Libro/GRETEL, pp.116-126.
- BAJOUR, Cecilia & CARRANZA, Marcela (2003), «El libro álbum en Argentina», *Revista imaginaria* [em linha], n.º 107, 23 de Julho de 2003, disponível em <<http://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- BASTOS, Glória (1999), *Literatura infantil e juvenil*, Lisboa: Universidade Aberta.
- BECKETT, Sandra Lee (ed.) (1999), *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults*, New York: Garland publishing.
- BECKETT, Sandra Lee (2009), *Crossover fiction: global and historical perspectives*, New York: Routledge.
- BECKETT, Sandra Lee (2011), «Crossover», in Nel, Philip & Paul, Lissa (ed.), *Keywords for children's literature*, New York: New York University, pp. 58-62.
- BECKETT, Sandra Lee (2012), *Crossover picturebooks: a genre for all ages*, New York: Routledge.
- BICKNELL, Trela & TROTMAN, Felicity (2008), *How to write and illustrate children's books and get them published!*, Cincinnati, Ohio: Writer's digest books.

- BOSCH ANDREU, Emma (2007), «Hacia una definición de album», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, n.º 5, Vigo: Universidad de Vigo, pp. 25-46.
- BNF (s.d.), «L'album, emblème de l'évolution du livre pour enfants», “fiche pédagogique” [em linha], sítio de exposições virtuais da BNF – Centre National de la Littérature pour la Jeunesse, La Joie para les Livres – Secção francesa do IBBY, disponível em <<http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/pedago/albums.pdf>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- BRONZE, Manuela (2000), «100 Años de Libros Ilustrados en Portugués para Niños – una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración y sus autores en Portugal», *Actas del II congreso de literatura infantil y juvenil – Historia crítica de la literatura infantil e ilustración ibéricas*, Badajoz: Editorial Regional de Extremadura Almendralejo, pp. 35-39.
- COTRIM, João Paulo (s.d.), «A vontade de estar n'A berlinda», *Bordalo n'A berlinda* [em linha], Biblioteca Nacional Digital, disponível em <<http://purl.pt/273/1/jp-cotrim-01.html>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- CAMARGO, Flávio Pereira (2008), «O discurso metaficcional em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins», *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, n.º 47, Julho-Dezembro de 2008, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-36.
- CECH, John (1983-84), «Remembering Caldecott: 'The Three Jovial Huntsmen and the art of the picturebook'», *The Lion and the Unicorn*, n.º 7/8, pp. 110-119.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro (2003). «Literatura infantil y competencia literaria: hacia un ámbito de estudio y investigación propios de la literatura infanto-Juvenil (LIJ)» in VIANA, Fernanda L., MARTINS, Marta & COQUET, Eduarda (coord.), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*, Braga: Universidade do Minho – IEC / CESC, pp. 73-81.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro (2006), «Literatura infantil e mediação leitora», in Azevedo, Fernando (coord.), *Língua materna e literatura infantil. Elementos nucleares para professores do ensino básico*, Lisboa: Lidel, pp. 33-46.

- COLOMER, Teresa (1996), «El álbum y el texto», *Peonza – Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 39, Santander: Asociación Cultural Peonza, pp. 27-31.
- COLOMER, Teresa (1998), *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- COLOMER, Teresa (2008), *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis Educación.
- COLOMER, Teresa (2012), «Las discusiones infantiles sobre álbumes ilustrados», in Colomer, Teresa & Fittipaldi, Martina (coords.), *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes*, Caracas/Barcelona: Banco de Libro/GRETEL, pp. 87-118.
- COLOMER, Teresa, KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina & SILVA-DÍAZ, Cecilia (coord.) (2010), *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas/Barcelona: Banco de Libro/GRETEL.
- DARDAILLON, Sylvie (2009), *Les albums de Béatrice Poncelet à la croisée des genres: expériences de lecture, enjeux littéraires et éducatifs, implications didactiques*, tese de Doutoramento [em linha], Tours: Université François Rabelais, disponível em <http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2009/sylvie.dardaillon_2580.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- DIAS, Alexandra (2003), *O diário da morte do palhaço K. Transposição intersemiótica de Raul Brandão a Filipe Abranches*, dissertação de Mestrado, Porto: Universidade do Porto.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2002a), «Con ojos de niño», *CLIJ – Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 155, Barcelona: Fontalba, pp. 7-19.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2002c), «Las puertas de acceso a lo maravilloso», *Lazarillo*, 7, Madrid: Asociación de Amigos del Libro infantil y juvenil, pp. 16-27.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2003a), «Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles», in Viana, Fernanda, Martins, Marta & Coquet, Eduarda (coords.), *Leitura, literatura infantil, ilustração: investigação e prática docente*, Braga: Centro de estudos da Criança, Universidade do Minho, pp. 171-180.

- DÍAZ ARMAS, Jesús (2003b), «Aspectos de la transtextualidad en la literatura infantil», in Mendoza Fillola, Antonio & Cerrillo Torremocha, Pedro (coord.), *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2005), «Transtextualidad e ilustración en la Literatura Infantil», in Viana, Fernanda, Martins, Marta & Coquet, Eduarda (org.), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho.
- DÍAZ, ARMAS, Jesús (2006), «El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo», *Primeras noticias*, n.º 222, pp. 33-40.
- DÍAZ, ARMAS, Jesús (2008), «La imagen en pugna con la palabra», in *Saber (e) educar*, n.º 13, Porto: ESE Paula Frassinetti, pp. 43-57.
- DÍAZ, ARMAS, Jesús (2010), «La ilustración en lucha con la palabra (Sobre algunas formas de la ironía en el álbum)», in Moreno Verdulla, Antonio, *El humor en la literatura infantil y juvenil*, Cádiz: ANILIJ/Universidad de Cádiz, pp. 155-170.
- DÍAZ-PLAJA, Ana (2002), «Leer palabras, leer imágenes. Arte para leer», in Mendoza Fillola, Antonio (coord.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*. Madrid: Ministerio de Educación, cultura y deporte, pp. 219-252.
- DINIS, Maria Augusta Gonçalves Seabra (1985), «As viagens (reais e imaginárias) nos livros para crianças, de 1960 até aos nossos dias», *Boletim cultural*, série VI, n.º 4, março de 1985, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 26-35.
- DIOGO, Américo Lindeza (1994), *Literatura para a infância. História, teoria, interpretações*, Porto: Porto Editora.
- DOONAN, Jane (1993), *Looking at pictures in picturebooks*, Stroud: Thimble Press.
- DOONAN, Jane (2001), «El libro-álbum moderno: suficientemente bueno para niños», *Enlaces con la crítica*, n.º 2, janeiro-março de 2001, Cuenca: CEPLI/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 2-8.
- DOONAN, Jane (2005), «El libro-álbum moderno», in Bellorín, Brenda (ed.), *El libro álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del libro, pp. 46-65.

- DRESANG, Eliza T. (2008), «Radical change theory: postmodernism and contemporary picturebooks», in Sipe, Lawrence & Pantaleo, Sylvia (ed.), *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*, New York: Routledge, pp. 41-54.
- DURAN, Teresa (2000), «¿Qué es un álbum?», *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 13-32.
- DURAN, Teresa (2007), «El álbum: un modelo de narratología postmoderna», *Primeras noticias – Revista de literatura. Especial Ilustración y cómic*, n.º 230, Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, pp. 31-38.
- DURAN, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.
- EISNER, Elliot (1994), *Cognition and curriculum reconsidered*, New York: Teachers College Press.
- ELZBIETA (1997), *L'enfance de l'art*, Rodez: Éditions du Rouergue.
- ESCARPIT, Denise (1973), «Conclusion», in Escarpit, Denise (dir.), *Les exigences de l'image dans le livre pour la première enfance*, Paris: Éditions Magnard, pp.205-217.
- ESCARPIT, Denise (2006), «Leer un álbum, ¡es fácil!», *Peonza*, 75/76, Santander: Asociación Cultural Peonza, pp. 7-21.
- EVANS, Janet (ed.) (1998), *What's in the picture? Responding to illustrations in picture books*, London: Paul Chapman Publishing Ltd.
- FERREIRA, Maria de Fátima (2003), *Os valores éticos nos contos infantis de Sophia de Mello Breyner Andresen*, dissertação de Mestrado [documento policopiado], Aveiro: Universidade de Aveiro.
- FITTIPALDI, Martina (2012), «La categorización de las respuestas infantiles ante los textos literarios. Análisis de algunos modelos y propuesta de clasificación», in Colomer, Teresa & Fittipaldi, Martina (coords.), *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes*, Caracas/Barcelona: Banco de Libro/GRETEL, pp. 69-86.
- FRANCO VÁZQUEZ, Carmen & MESÍAS LEMA, José María (2010), «Breve análisis de la ilustración en las editoriales emergentes de Galicia durante el siglo XX», in

- Becerra Suárez, Carmen e Fernández Mosquera, Ana (eds.), *Diálogos intertextuales 1: de la palabra a la imagen. Estudios de literatura infantil y juvenil*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 57-70.
- GARCÍA SOBRINO, Javier (2006), «Todos los cuentos», *Peonza – Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 75/76, Santander: Asociación Cultural Peonza, pp. 53-66.
- GÓES, Lúcia Pimentel (1996), *Olhar de descoberta*, São Paulo: Mercuryo.
- GOLDEN, Joanne (1990), *The narrative symbol in childhood literature. Approche to semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- GOMES, José António (2012), «Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância» [apresentação oral], Ciclo de conferências “A palavra à literatura infantil – 2”, em 23 de maio de 2012, Aveiro: Universidade de Aveiro.
- GOMES, José António (2007), «Recente literatura portuguesa para crianças: tendências, preferências», *Páginas soltas – Boletim informativo da Biblioteca Municipal de Lagos*, n.º 11, abril, Lagos: Biblioteca Municipal de Lagos, pp. 2-3.
- GOMES, José António (2010), «Com Matilde, Madalena, José e António Manuel: revisitação», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, série II, n.º 20, Novembro de 2010, “Revisitação”, Porto: Porto Editora, pp. 4-7.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1987), *El Protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, Madrid: Narcea, S.A. Ediciones.
- GÓMEZ GÓMEZ, Rosário (2003), «La figura del abuelo en la obra infantil de Manuel Luis Alonso», in Cano Vela, Ángel & Pérez Valverde, Cristina (Coord.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 741-748.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Francisco (2002), «Cómo leer el álbum ilustrado», *CLIJ – Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, n.º 150, pp.13-21.
- HUNT, Peter (2001), *Children’s Literature*. Oxford: Blackwell.
- HICKMAN, Janet (1981), «A new perspective on response to literature: research in elementary school settings», *Research in the teaching of english*, vol. 15, pp. 343-354.

- KIEFER, Barbara (1982), *The response of primary children to picture books*, tese de Doutorado [em linha], Columbus, OH: The Ohio State University, disponível em <http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=osu1244830523> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- KIEFER, Barbara (1991), «Envisioning experience: the potencial of picture books», *Publishing research quarterly*, vol. 7, setembro de 1991, pp. 63-75.
- KIEFER, Barbara (1993), «Children's responses to picture books: a developmental perspective», in Holland, Kathleen *et al.* (eds.), *Journeying: children responding to literature*, Portsmouth: N.H., Heinemann.
- KIEFER, Barbara (1995), *The potential of picture books: from visual literacy to aesthetic understanding*, New York: Longman.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (1999), «Crosswriting as a criterion for canonicity: the case of Erich Kästner», in Beckett, Sandra L. (ed.), *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults*, New York: Garland publishing, pp. 13-30.
- KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo (1996), *Reading images. The grammar of visual design*, London: Routledge.
- LE BOUAR, Françoise (2000), «Dans le secret des pages de garde», *La revue des livres pour enfants*, n.º 191, Paris: BnF/CNLJ/La Joie par les livres, pp. 95-108.
- LEMOS, Esther de (1972). *A Literatura para a infância em Portugal*, Lisboa: Ministério da Educação.
- LEWIS, David (2001), *Reading contemporary picturebooks: picturing text*, New York: Routledge-Farmer.
- LEWIS, David (2005), «La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción», in Bellorín, Brenda (ed.), *El libro álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del libro, pp. 86-103.
- LLUCH, Gemma (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LOPES, Susana (2006), «Maria Keil», *Solta palavra – Boletim do CRILIJ [Centro de recursos e investigação sobre literatura para a infância e juventude]*, n.º 9/10. Porto: CRILIJ, pp. 32-37.

- LUZ, Ana Mafalda (2010), *Do projecto à edição infantil: Lupa design e Planeta Tangerina*, dissertação de Mestrado [em linha], Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, disponível em <<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/2986>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- MAIA, Gil (2002), «O visível, o legível e o invisível», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, n.º 10, “Tema”, Porto: Campo das Letras, pp. 3-8.
- MAIA, Gil (2003), «As capitais da ilustração», *No Branco do sul as cores dos livros – Encontro sobre literatura para crianças e jovens*, Beja, disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_capitaisilustra_a.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012], pp. 1-24.
- MAIOR, Isabel Vila (2005), «A obra narrativa de Luísa Ducla Soares», *No Branco do sul as cores dos livros – Encontro sobre literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 205-220.
- MADURA, Sandra (1995), «The line and texture of aesthetic response: primary children study authors and illustrators», *The reading teacher*, vol. 49, n.º 2, Newark, DE: International Reading Association, pp. 110-118.
- MADURA, Sandra (1998), «An artistic element: four transicional readers and writers respond to picture books of Patricia Polacco and Gerald McDermott», *National reading conference yearbook*, vol. 47, pp. 366-376.
- MACKEY, Margaret (2003), «The most thinking book: attention, performance and the Picturebook», in Styles, Morag & Bearne, Eve (eds.), *Art, narrative and childhood*. Stoke-on-Trent: Trentham Books.
- MARANTZ, Kenneth (2005), «Con estas luces», in Bellorín, Brenda (ed.), *El libro álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del libro, pp. 14-21.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (2001), *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- MENDOZA FILLOLA, Antonio & CERRILLO TORREMOCHA, Pedro (coord.) (2003), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: CEPLI-UCLM.
- MICHAELS, Wendy & WALSH, Maureen (1990), *Up & away: using picture books*. Melbourne: Oxford University Press.
- MOEBIUS, William (2005), «Introducción a los códigos del libro-álbum», in Bellorín, Brenda (Ed.), *El libro álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del libro, pp. 116-133.
- MONTOYA, Víctor (2005), «La importancia de las ilustraciones en la literatura infantil», *Primeras noticias – Revista de literatura, Especial Ilustración y cómic*, n.º 208, Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, pp. 47-54.
- MOURÃO, Sandra Jones (2011), «Apontamentos sobre a flexibilidade na relação imagem-palavra no livro-álbum: exemplos ao alcance de todos», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, n.º 21-22, novembro de 2011, “Estudos”, Porto: Porto Editora, pp. 54-63.
- MOURÃO, Sandra Jones (2012), *Ilustrações do álbum em inglês e desenvolvimento da linguagem em crianças na educação de infância / English picturebook illustrations and language development in early years education*, tese de Doutoramento [em linha], Aveiro: Universidade de Aveiro, disponível em <<http://ria.ua.pt/handle/10773/9180>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- MOSS, Geoff (1990), «Metafiction, illustration and the poetics of children’s literature», in Hunt, Peter (ed.), *Literature for children: contemporary criticism*, Londres: Routledge, pp. 44-66.
- NASCIMENTO, Maria Teresa (2008), «A viagem na literatura para a infância. Duas propostas pedagógicas de Ana de Castro Osório», in Viana, Fernanda Leopoldina, Martins, Marta e Coquet, Eduarda (coord.), *Actas do 7.º encontro nacional de investigação em leitura, literatura infantil e ilustração*, Braga: Universidade do Minho, disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/documentos/ot_viagem_lit_infancia_%20b.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012], pp. 1-9.

- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2001), «L'évolution des rapports entre le texte et l'image dans la littérature pour enfants», *L'enfance à travers le patrimoine écrit*, Annecy: ARALD, FFCB, pp. 55-69.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2003), «Narrateur verbal, narrateur visuel», *La revue des livres pour enfants*, n.º 214, Paris: BnF/CNLJ/La Joie par les livres, pp. 69-80.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2009), *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris: Didier Jeunesse.
- NIKOLAJEVA, Maria (2008), «Play and playfulness in postmodern picturebooks», in Sipe, Lawrence (ed.), *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*, New York: Routledge.
- NIKOLAJEVA, Maria (2009), «Visual literacy and the implied readers of children's picturebooks», in Borges, Maria Helena (coord.), *Formar leitores para ler o mundo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 57-64.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole (2000), «The dynamics of picturebook communication», *Children's literature in education*, n.º 31, pp. 379-390.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole (2001), *How picturebooks work*, New York: Routledge.
- NODELMAN, Perry (1990), *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*, Georgia: University of Georgia Press.
- NOGUEIRA, Carlos (2012), «O prazer do livro e da leitura: *A maior flor do mundo* (José Saramago), *A biblioteca do avô* (Maria do Rosário Pedreira) e *O canteiro dos livros* (José Jorge Letria)» [em linha], *ECCOM*, vol. 3, n.º 5, janeiro/junho 2012, pp. 103-112, disponível em <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/eccom/article/view/483/330>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- PAIVIO, Allan (1986), *Mental representations: a dual coding approach*, New York: Oxford University Press.
- PANTALEO, Sylvia & SIPE, Lawrence (2008), «Introduction: postmodernism and picturebooks», in Sipe, Lawrence & Pantaleo, Sylvia (ed.), *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*, New York: Routledge, pp. 2-8.

- PIFFAULT, Olivier (2008), «L'album en révolutions: soixante-dix ans d'innovations», in Piffault, Olivier (dir.), *Babar, Harry Potter & Cie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui* [em linha], Paris: BNF, disponível em <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_5.htm> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- PIQUEMAL, Michel & GENIN, Cendrine (s.d.), «Histoire de l'illustration», *La petite boutique des illustrateurs* – Association Loi 1901 [em linha], disponível em <<http://www.boutique-illustrateurs.com/index.php>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- PIRES, Maria Laura Bettencourt (1983), *História da literatura para a infância portuguesa*, Lisboa: Veja.
- QUENTAL, Joana (2009), *A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação*, tese de Doutoramento [em linha], Aveiro: Universidade de Aveiro, disponível em <<http://ria.ua.pt/handle/10773/3617>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RAMOS, Ana Margarida (s.d.), «Livros de todas as cores. A pintura na literatura para a infância e a juventude» [em linha], disponível em WWW: <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalebta/bo/documentos/tem_pintura_a_2.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RAMOS, Ana Margarida (2003), *Percursos de leitura na obra de Sophia*, Porto: Edições Asa.
- RAMOS, Ana Margarida (2007), *Livros de palmo e meio – Reflexões sobre literatura para a infância*, Lisboa: Caminho.
- RAMOS, Ana Margarida (2009a), «Literatura infantil portuguesa – Autores, obras y tendencias», *ANILIJ (Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil)*, vol. 7, n.º 2, Vigo: Universidad de Vigo, pp.99-116.
- RAMOS, Ana Margarida (2009c), «As histórias que as imagens contam – Caminhos de leitura no álbum», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, n.º 17, abril de 2009, “Estudos”, Porto: Porto Editora, pp. 39-46.

- RAMOS, Ana Margarida (2010a), *Literatura para a infância e ilustração – Leituras em diálogo*, Porto: Tropelias & Companhia.
- RAMOS, Ana Margarida (2010b), «Ilustrar para além da ilustração: o contributo dos paratextos», in González Vida, Reyes, Moleón Viana, Miguel Ángel & González Castro, Carmen (ed.), *Actas del I congreso internacional arte, ilustración y cultura visual en educación infantil y primaria: construcción de identidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 487-492.
- RAMOS, Ana Margarida (2011a), «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo», in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel & Neira Rodríguez, Marta (coord.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Xerais, pp. 13-40.
- RAMOS, Ana Margarida (2011b), «Uma década de produção literária para a infância», *Solta palavra – Boletim do CRILIJ (Centro de recursos e investigação sobre literatura para a infância e juventude)*, n.º 17, Porto: CRILIJ, pp. 3-10.
- RAMOS, Ana Margarida (2011c), «A literatura para a infância em Portugal: últimas tendências», in Oliveira, Ieda (org.), *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o educador*, São Paulo: Difusão Cultural do Livro, pp. 201-217.
- RENONCIAT, Annie (2008), «Origines et naissance de l'album moderne», in Piffault, Olivier (dir.), *Babar, Harry Potter & Cie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui* [em linha], Paris: BNF, disponível em WWW: <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_4.htm#conteneur> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- RISCADO, Leonor (2011), «Ler antes de dar a ler no jardim de infância - algumas (significativas) mudanças na lei da oferta e da procura», *CEI [Cadernos de educação de infância]*, n.º 92, janeiro/abril 2011, Lisboa: APEI, pp. 12-13.
- ROCHA, Natércia (1984), *Breve história da literatura para a infância em Portugal*, Biblioteca breve, vol. 97, Lisboa: Ministério da Educação.
- RODRIGUES, Carina (2008), *O livro no jardim-de-infância – Um olhar sobre a obra de Luísa Ducla Soares*, dissertação de Mestrado [em linha], Aveiro: Universidade de Aveiro, disponível em

<<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/1016/1/2008001361.pdf>> [consult. em 30 de outubro de 2012].

- RODRIGUES, Carina & DÍAZ ARMAS, Jesús (2012), «Libros ficticios y universales: la intertextualidad como diálogo» [comunicação oral/texto não publicado], *I congreso internacional ilustrando la diversidad*, de 20 a 23 de fevereiro Santiago de Compostela: campUSCulturae.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (2011), «Un álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade: *Avós*, de Chema Heras e Rosa Osuna», in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel & Neira Rodríguez, Marta (coord.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 177-188.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (2012), «Educación literaria. Literatura infantil y juvenil. Una propuesta multicultural», *Educação*, vol. 35, n.º 3, setembro/dezembro 2012, pp. 362-370.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana & AGRA PARDIÑAS, María Jesús (2007), «Artextos: los álbumes infantiles», in Azevedo, Fernando *et al.* (coord.), *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil*, Gaia-Porto: Gailivro, pp. 439-446.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana, SOTO LÓPEZ, Isabel & NEIRA RODRÍGUEZ, Marta (coord.) (2011), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- SALISBURY, Martin (2005), *Ilustración de libros infantiles. Cómo crear imágenes para su publicación*, Barcelona: Editorial Acanto.
- SCHWARCZ, Joseph (1982), *Ways of the illustrator: visual communication in children's literature*, Chicago: American Library Association.
- SCHWARCZ, Joseph & SCHWARCZ, Chava (1991), *The picture book comes of age*, Chicago: American Library Association.
- SHAVIT, Zohar (2003), *Poética da literatura para crianças*, Lisboa: Caminho.
- SHULEVITZ, Uri (1997), *Writing with pictures. How to write and illustrate children's books*, New York: Watson Guptill.

- SHULEVITZ, Uri (2005), «¿Qué es un libro-álbum?», in Bellorín, Brenda (ed.), *El libro álbum – invención y evolución de un género para niños*, 2.^a edição, Caracas: Banco del libro, pp. 8-13.
- SILVA, Gisela, DIOGO, Américo Lindeza e AZEVEDO, Fernando Fraga de (2008), «Mitos e temas revisitados na literatura infanto-juvenil contemporânea: uma literacia de (re)criação», in Martins, Paula (org.), *Actas do I congresso internacional em estudos da criança – ‘Infâncias possíveis, mundos reais’*, Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho (CD-ROM) [em linha], disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8009>> [consult. em 30 de outubro de 2012], pp.1-8.
- SILVA, Sara Reis da (2003a), «Os contos para a infância de José Jorge Letria: vozes (entre) cruzadas», in Azevedo, Fernando Fraga de (coord.), *Actas do encontro internacional ‘A criança, a língua e o texto literário: da investigação às práticas’* [em linha], Braga: DCILM / IEC /UM, disponível em WWW: <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/abz_indices/000717_CI.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012], pp.1-8.
- SILVA, Sara Reis da (2003b), «Das palavras às ilustrações: Uma leitura de *O nabo gigante* e de *João e o feijoeiro mágico*», *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, n. °12, novembro de 2003, “Tema”, Porto: Campos das letras, pp. 7-16.
- SILVA, Sara Reis da (2006), «Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância», in Viana, Fernanda Leopoldina, Martins, Marta e Coquet, Eduarda (coord.), *Leitura, literatura infantil e ilustração – Investigação e prática docente 5*, Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 129-138.
- SILVA, Sara Reis da (2008a), «O caso da editora Bruaá – Caminhos e atalhos da edição para a infância em Portugal», [em linha], *Primeiro de Janeiro*, 21 de Julho de 2008, disponível em <<http://bruaa-editora.blogspot.com/2008/07/o-caso-da-editora-bruaa-caminhos-e.html>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- SILVA, Sara Reis da Silva (2009), *Presença e significado de Manuel António Pina na literatura portuguesa para a infância e a juventude*, tese de Doutoramento [documento policopiado cedido pela autora], Braga: Universidade do Minho.

- SILVA, Sara Reis da (2011), *Entre textos. Perspectivas sobre a literatura para a infância e a juventude*, Porto: Tropelias & Companhia.
- SILVA, Susana (2008b), “A ilustração de Maria Keil: análise gráfica e composição de página”, in Viana, Fernanda (coord.), *Actas do 6º encontro nacional (4º internacional) de investigação em leitura, literatura infantil e ilustração*, outubro 2006, Braga: Universidade do Minho, [em linha], disponível em <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_a_ilustracao_de_maria_keil_b.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012], pp. 1-16.
- SILVA-DÍAZ ORTEGA, Cecilia (2005), *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*, tese de Doutoramento [em linha], Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, disponível em <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf?sequence=1>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- SIPE, Lawrence (1996), *The construction of literary understanding by first and second graders in response to picture storybook read-alouds*, tese de Doutoramento [em linha], Columbus: Ohio State University, disponível em <http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=osu1225903415>, [consult. em 30 de outubro de 2012].
- SIPE, Lawrence (2000), «The lonstruction of literary understanding by first and second graders in oral response to picture storybook read-alouds», *Reading research quarterly*, vol. 35, n.º 2, abril/maio/junho de 2000, Newark, DE: Internacional Reading Association, pp. 252-275.
- SIPE, Lawrence (2008), *Storytime: young children's literary understanding in the classroom*, New York: Teachers College Press.
- SIPE, Lawrence (2009), «Peritexts and page breaks: opportunities for meaning-making in picturebooks», in Borges, Maria Helena (coord.), *Formar leitores para ler o mundo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33-56.
- SIPE, Lawrence (2012), «Revisiting the relationships between text and pictures», *Children's literature in education, Comemorative issue for Dr. Lawrence Sipe*, vol. 43, pp. 4-21 [publicação póstuma].

- SIPE, Lawrence & BRIGHTMAN, Anne (2009), «Young children's interpretations of page breaks in contemporary picture storybooks», *Journal of literacy research*, n.º 41, março de 2009, pp.68-103.
- SIPE, Lawrence & McGUIRE, Caroline (2006), «Picturebook endpapers: resources for literary and aesthetic interpretation», *Children's literature in education*, n.º 37, pp. 291-304.
- SIPE, Lawrence & PANTALEO, Sylvia (2008), *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*, New York: Routledge.
- SOUZA, Luciana (2002), «Diálogo verbal/visual: um jogo de espelhos», in Mesquita, Armindo (coord.), *Pedagogias do imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*, Porto: Edições Asa, pp. 233-242.
- SUARI OBIOLS, Núria (2004), *Mirando cuentos – Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, Barcelona: Laertes.
- TABERNERO SALA, Rosa (2007), «Intertextualidad heterorreferencial: una vía para la formación del lector literário», *Lenguaje y textos*, n.º 26, dezembro de 2007, Valencia: SEDLL, pp. 53-62.
- TRAÇA, Maria Emília (1992), *O fio da memória. Do conto popular ao conto para crianças*, Porto: Porto editora.
- THOMSON, Jack (1987), *Understanding teenager's reading. Reading processes and the teaching of literature*, Sydney: Methuen Australia.
- VAN DER LINDEN, Sophie (2003), «L'album, entre texte, image et support», *La revue des livres pour enfants*, n.º 214, Paris: BnF/CNLJ/La Joie par les livres, pp. 59-68.
- VAN DER LINDEN, Sophie (2007), *Lire l'album*, 2.^a ed., Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- WILKIE-STIBBS, Christine (2004), «Intertextuality and the child reader», in Hunt, Peter (ed.), *International companion encyclopedia of children's literature*, 2.^a edição, vol. 1, London: Routledge, pp. 179-190.
- WILLIAMS, Geoffrey (1999), «Children becoming readers: reading and literacy», in Hunt, Peter (ed.), *Understanding children's literature*, London: Routledge, pp. 151-162.

WOLFENBARGER, Carol & SIPE, Lawrence (2007), «A unique visual and literary art form: recent research on picturebooks», *Language arts*, vol. 84, n.º 3, janeiro de 2007, PSU/English Composition Studies, pp. 273-280.

ZAPARAÍN, Fernando & GONZÁLEZ, Luis Daniel (2010), *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

3. Varia

AGUIAR E SILVA, Vítor de (1999), *Teoria da literatura*, Coimbra: Livraria Almedina.

ALVES, Natália (2011), *Um desejo, dois mundos – Os caminhos dhotelianos do inaudito / Un désir, deux mondes – Les chemins dhôteliens de l'inouï*, dissertação de Mestrado [em linha], Aveiro: Universidade de Aveiro, disponível em <<http://ria.ua.pt/handle/10773/7447>> [consult. em 30 de outubro de 2012].

AGOSTINHO, Santo (1964), *Confessions*, Vol. II, Livro XI, Cap. XX, Paris: Garnier-Flammarion.

AUMONT, Jacques (1990), *L'image*, Paris: Éditions Nathan.

BAAL-TESHUVA, Jacob (2008), *Chagall*, Köln: Taschen.

BACHELARD, Gaston (1978), *La poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France.

BACHELARD, Gaston (1989), *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970a), *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970b), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.

BARDIN, Laurence (1977), *L'analyse de contenu*, Paris: PUF.

BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris: Seuil.

BARTHES, Roland (1966), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n.º 8, vol. 8, Paris: Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS)/Éditions du Seuil, pp. 1-27.

- BARTHES, Roland (1968), «L'effet de réel», *Communications*, n.º 11, vol. 11, Paris: Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS)/Éditions du Seuil, pp. 84-89.
- BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1982), «Rhétorique de l'image», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil.
- BAZIN, André (1959), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Éditions du Cerf.
- BOGDAN, Robert & BIKLEN, Sari (1994), *Investigação qualitativa em educação. Uma Introdução à teoria e aos métodos*, Porto Editora.
- CARMO, Hermano & FERREIRA, Manuela (1998), *Metodologia da investigação. Guia para auto-aprendizagem*, Lisboa: Universidade aberta.
- CASTELLS MOLINA, Isabel (1998), *Cervantes y la novela española contemporánea*, tese de Doutoramento [em linha], La Laguna: Universidad de La Laguna, disponível em <<ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs41.pdf>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- CEIA, Carlos (coord.), *E-Diccionario de Termos Literários* [em linha], disponível em <<http://www.edtl.com.pt>> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994), *Diccionario dos símbolos*, Lisboa : Teorema.
- COSTA, Márcia Mocci (s.d.), «Estética da receção e teoria do efeito», Universidade Estadual do Maringá (UEM) [em linha], disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris: Éditions du Seuil.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2002b), «Acercamiento crítico y pedagógico a un símbolo: la ventana», in Hoyos Ragel, María del Carmen *et al.*, *El retrato de la lectura en el siglo XX. Actas del VI Congreso de la SEDLL*, Granada: Universidad de Granada, pp. 305-316.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2007), «El simbolismo de los muros», *Lenguaje y textos*, n.º 26, Dezembro de 2007, Valencia: SEDLL, pp. 145-160.

- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris : Galilée.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), «Polysystem theory», *Poetics today*, n.º 1, pp. 287-310.
- GÁLLEGO, Julian (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Col. Ensayos Arte, Madrid: Catedra.
- GÁLLEGO, Julian (1991), *El cuadro dentro del cuadro*, Col. Ensayos Arte, Madrid: Catedra.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Col. Poétique, Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse*, Paris: Éditions du Seuil.
- GORDO, António da Silva (1995), *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto: Porto editora.
- GROENSTEEN, Thierry (1999), *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HAGEN, Rose-Marie & HAGEN, Rainer (2004), *Bruegel – A obra de pintura*, Köln: Taschen.
- HAMON, Philippe (1972), «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, n.º 6, vol. 6, Paris: Larousse/Département de littérature française de l'Université Paris VIII, pp. 86-110, disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957> [consult. em 30 de outubro de 2012].
- HILL, Manuela & HILL, Andrew (2000), *Investigação por questionário*, Lisboa: Edições Sílabo.
- HUTCHEON, Linda (1980), *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A poetics of postmodernism. history, theory, fiction*. New York: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989), *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa: Edições 70.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

- KAYSER, Wolfgang (1986), *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura*, São Paulo: Perspectiva.
- KRIPPENDORFF, Klaus (1980), *Content analysis: an introduction to its methodology*, Berverly Hills, CA: Sage.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil.
- ISER, Wolfgang (1978), *The act of reading*, London/Henley: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe (ed.) (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho.
- LEMOINE, Geneviève (2004), «Hybridité et polyphonie comme redéfinition du genre romanesque. En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma», *Postures*, n.º 6, “Dossier Littérature québécoise”, pp. 140-156.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod.
- MÂLE, Émile (1985), *El Barocco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- MOLINO, Jean (1993), «Les genres littéraires», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, fevereiro de 1993, n.º 93, Paris: Seuil, pp. 3-28.
- MOORE, George (1916), *The brook Kerith. A syrian story*, New York: The Macmillan Company.
- NERLICH, Michael (1985), «Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy», in Montandon, Alain (ed.), *Iconotextes* (Actes du colloque international de Clermont), Paris: Orphys, pp. 255-302.
- PEETERS, Benoît (1998), *Lire la bande dessinée*, Paris: Casterman.
- RABELAIS, François (1534), *Gargantua*, «Aux lecteurs», Paris: Garnier Frères (1962).
- RAMOS, Ana Margarida (2009d), *Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII*, Lisboa: Edições Colibri.
- REIS, Carlos (1981), *Técnicas de análise textual*, Coimbra: Almedina.

- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina (2011), *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina (7.^a ed.).
- RÉAU, Louis (1996a), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, Tomo 1 / Vol. 1, Barcelona: Ediciones de del Serbal.
- RÉAU, Louis (1996b), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Tomo 1 / Vol. 2, Barcelona: Ediciones de del Serbal.
- RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Tomo 2 / Vol. 3, Barcelona: Ediciones de del Serbal.
- RÉAU, Louis (1998), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z - Repertorios*, Tomo 2 / Vol. 5, Barcelona: Ediciones de del Serbal.
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et récit*, Paris: Seuil.
- ROSENBLATT, Louise (1988), «Writing and reading: The transactional theory», *Technical Report*, n.º 416, Illinois: UIUC/Center for the study of reading, pp. 1-20.
- ROSENBLATT, Louise (1995), *Literature as exploration*, New York: Modern Language Association of America.
- SÁ, Cristina Manuela (1995), *A banda desenhada: uma linguagem narrativa ao serviço do ensino do português (língua materna)*, tese de Doutoramento [documento policopiado], Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SÁ, Cristina Manuela (1996), *A banda desenhada para o estudo da narrativa na aula de língua materna face aos novos programas*, Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), *L' intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Éditions Nathan.
- SCHMELING, Manfred (1984) (Coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas: Alfa.
- STIERLE, Karlheinz (2008), *Existe uma linguagem poética? Seguido de obra e intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- TERVARENT, Guy de (2002), *Atributos e símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona: Ediciones de del Serbal.

VALA, Jorge (2001), «A análise de conteúdo», in Silva, Augusto e Pinto, João Madureira (org.) *Metodologia das ciências sociais*. Porto: Edições Afrontamento, Biblioteca das Ciências do Homem, pp. 101-128.

VIEIRA, Cristina Coimbra (1995), *Investigação quantitativa e investigação qualitativa: uma abordagem comparativa*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London: Methuen.

WELLEK, René & WARREN, Austin (1971), *Teoria da literatura*, Lisboa: Publicações Europa-América.

YIN, Robert (1988), *Case study research. Design and methods*. Newbury Park: Sage.

ANEXOS

Anexo 1 – Manuela Bacelar: vida e obra

1943 – Nascimento de Manuela Bacelar, em Coimbra.

1963 – Realização dos estudos secundários na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto.

1963 – Obtenção de uma bolsa de estudo

1964/70 – Formação em Ilustração e Animação, na Escola Superior de Artes Aplicadas (UMPRUM), em Praga.

1970 – Regresso a Portugal, fixando residência em Lisboa.

1970 – Inauguração da sua atividade na ilustração, na coautoria, com Isabel da Nóbrega, do suplemento juvenil da revista *Rita*.

1971 – Residência no Porto.

1976 – Estreia na coleção “Asa Juvenil”, lançada pela editora Asa e coordenada por Ilse Losa, com as ilustrações de *História da égua branca*, de Eugénio de Andrade.

1976 – *As histórias do Bubu*, de Isabel da Nóbrega.

1976 – *As pernas mágicas*, de Francisco Barata Fernandes.

1976 – Criação da sua primeira obra a solo, dirigida ao público adulto, intitulada *Consola-te*.

1977 – *Teatrinho do Romão* de Luísa Dacosta (em parceria com Jorge Pinheiro).

1978 – Ingresso na função pública, no Auditório Nacional Carlos Alberto (Porto), para exercer programação.

1979 – *O Mosquito e o Senhor Pechincha, Faísca conta a sua história e Um artista chamado Duque*, de Ilse Losa.

1979 – *História com grilo dentro*, de António Torrado.

1979 – *Pica-pico e a Gaivota Laila*, de Friedrich Wolf.

1980 – *AEIOU, História das cinco vogais*, de Luísa Ducla Soares.

1980 – Exposição “Manuela Bacelar” na Roma e Pavia, Porto.

1981 – *O pajem não se cala*, de António Torrado.

- 1982 – *Era uma vez... Contos para crianças*, de Otfílio Figueiredo.
- 1982 – *O rouxinol*, de Hans Christian Andersen (trad. de Ilse Losa).
- 1982 – *História do Califa Vathek*, de William Beckford.
- 1983 – *O menino chamado menino e Uma flauta chamada ternura*, de Álvaro Magalhães.
- 1984 – *O reino das sete pontas*, de Matilde Rosa Araújo.
- 1984 – *O grilo verde*, de António Mota.
- 1984 – *Silka*, de Ilse Losa [1.ª edição, com ilust. em aguarelas].
- 1984 – *A lua prometida*, de Ramiro Osório.
- 1985 – *Plok, uma história de água*.
- 1986 – *História com ratos da Paspalhóvia*, de Arsénio Mota.
- 1986 – *História da égua branca*, de Eugénio de Andrade (reed.).
- 1986 – *Os piratas*, de Manuel António Pina.
- 1986 – *Ana-Ana ou uma coisa nunca vista*, de Ilse Losa.
- 1987 – *Histórias inesquecíveis para crianças e Ora ouve...: histórias antiquíssimas*, de Ilse Losa.
- 1987 – *Contos amarantinos*, de Agustina Bessa-Luís.
- 1987 – *O sítio entre o céu e a terra*, de Octávio Cunha.
- 1988 – Dedicção exclusiva à ilustração.**
- 1988 – *O arquitecto chinês*, de João Paulo Seara Cardoso.
- 1988 – Exposição de Ilustração Coop. Árvore, Porto.
- 1989 – *Silka*, de Ilse Losa
- 1989 – “Maça de Ouro” da Bienal Internacional de Bratislava (pelas ilustrações de *Silka*).
- 1989 – Estreia na criação de álbuns ilustrados.**
- 1989 – *Este é o Tobias*.**
- 1989 – *Tobias fantasma*.**
- 1990 – *O dinossauro*.**
- 1990 – *O meu avô*.**
- 1990 – *O país azul*, de Teresa Balté.
- 1990 – *O passarinho de Maio*, de Matilde Rosa Araújo.
- 1990 – *Tobias os 7 anões e etc*.**
- 1990 – *Tobias e o leão*.**

1990 – *Tobias às fatias*.

1990 – Prémio Gulbenkian de Ilustração (*Silka*, de Ilse Losa).

1991 – *Fita, pente e espelho*, de Alice Vieira.

1991 – *A nau mentireta*, de Luísa Ducla Soares.

1991 – *Ninhos de sonho*, de Flora Azevedo.

1991 – *A viagem de Alexandra*, de Papiniano Carlos.

1991 – *Frederico octópode*, de Adolf Himmel.

1991 – *Tobias encontra Leonardo*.**1991 – *Tobias e as máquinas de Leonardo*.****1992 – *Tobias do lado de lá do arco-íris*.****1992 – *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*.**

1992 – Nomeação ao Prémio *Octogones*, França (*O Meu Avô*).

1993 – *Lá vai uma... lá vão duas...*, de Luísa Dacosta.

1993 – *António e o príncipezinho*, de José Jorge Letria.

1993 – *Queres ouvir? Eu conto: histórias para maiores e mais pequenos se entreterem*, de Irene Lisboa.

1993 – *Sete segredos de Gineceu*, de Maria Adelina Vieira.

1993 – Integra a Lista de Honra do Prémio *Paolo Vergero* da Universidade de Pádua, Itália. (*O meu avô*).

1994 – *O veado florido*, de António Torrado.

1994 – *Fala Bicho*, de Violeta Figueiredo (seleccionado para o catálogo *White Ravens* de 1994)

1994 – *As fadas verdes*, de Matilde Rosa Araújo.

1994 – *Os ovos misteriosos*, de Luísa Ducla Soares.

1994 – *O tesouro*, de Manuel António Pina

1994 – *As aventuras de Pinóquio*, de Carlos Collodi [Trad. José Colaço Barreiros].

1994 – *Amor de mãe, amor de pai*, de Alice Gentil Martins e Agostinho Moleiro.

1994 – Prémio *Octogones*, França (*O meu avô*).

1994 – Candidatura ao Prémio Hans Christian Andersen.

1994 – *A transparência do seu nome*, de José António Gomes [Poesia/Literatura para adultos].

1995 – *O meu rio é de ouro = Mi río es de oro*, de Manuel António Pina [ed.

Bilingue, trad. Marta Saracho].

1995 – Prémio *White Ravens*, da *International Youth Library*, de Munique (*Os ovos misteriosos*, de Luísa Ducla Soares).

1996 – *A sereiazinha*, de Hans Christian Andersen.

1996 – Prémio de ilustração do Ministério da Cultura/APPLIJ (*A sereiazinha*, de Andersen).

1996 – *Era uma vez a Bublina*.

1996 – *Bublina e as cores*.

1996 – Seleção pela Biblioteca Internacional de Munique para a exposição *White Ravens* (*A sereiazinha*, de Andersen).

1997 – *Três contos de Perrault*, de Charles Perrault [preservados na sua versão original e traduzidos por Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes].

1997 – *Contos*, de Charles Perrault [Trad. António Pescada].

1997 – Histórias de longe e de perto: histórias, contos e lendas de povos que falam também português, de Maria de Lourdes Soares e Maria Odete Tojal.

1997 – Seleção para o Cinanima, com o filme *A Lenda das Amendoeiras* (Cinema de animação).

1998 – Seleção para o Festival de Anneci, com os filmes *O Macaco e a Tartaruga* e *A Lebre e o Elefante* (Cinema de animação).

1998 – *A borboleta Leta*, de Maria de Lourdes Soares.

1998 – *Clara*.

1998 – *O meu pai*.

1999 – *Histórias da avó Manela*, de Manuela Monteiro.

1999 – Seleção para o Krok Festival de Kiev, na Ucrânia, novamente com o filme *A Lebre e o Elefante* (Cinema de animação).

2000 – *O príncipe nabo*, de Ilse Losa.

2000 – *A Casa do Silêncio – Bando dos Gambozinos, 25 anos “tantas maneiras de viver”*, de AAVV.

2000 – Exposição de Exercícios de Casa Sem Aplicação – Galeria da Universidade do Minho, Braga.

2000 – Prémio António Botto de Literatura Infantil (*A borboleta Leta*, de Maria de Lourdes Soares).

2002 – *O rapaz que vivia na televisão e outras histórias*, de Luísa Ducla Soares.

2002 – Exposição em Lisboa sobre Kafka e Perrault.

2003 – *A dança dos anjos para todas as idades*, de Maria de Lourdes Soares.

2003 – Exposição de ilustração na ESAD, Porto.

2003 – Exposição de ilustração, Coimbra.

2004 – *Uma prenda muito especial*, de Margarida Fonseca Santos.

2004 – *História com grilo dentro*, de António Torrado (reed.).

2004 – *Sebastião*.

2004 – Exposição/homenagem na Escola Superior de Educação de Beja.

2004 – Exposição/homenagem na UTAD - Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real.

2004 – Exposição "O Traço Debaixo da Tinta", 35º Aniversário da Fundação Engº António Almeida, Porto.

2005 – *O castelo verde*, de Maria Isabel Mendonça Soares.

2005 – *O gato Karl*, de Francisco Duarte Mangas.

2005 – *O pastor de nuvens*, de Inácio Nuno Pignatelli.

2005 – *Bernardino*.

2006 – *Poema Pial*, de Fernando Pessoa.

2006 – *Todos p'ra mesa*, de Jorge Listopad.

2008 – *O Livro do Pedro (Maria dos 7 aos 8)*.

2010 – *Mãe, Não Pises a Minha Sombra!*, de Ana Esteves (Prémio Literário Maria Rosa Colaço 2009, na modalidade de Literatura para a Infância).

2010 – *Cimo de Vila*, de Carlos Tê.

2011 – *Kafka. Um livro sempre aberto*, organizado por Teresa Martins de Oliveira & Gonçalo Vilas-Boas.

2011 – *Era uma vez o Abade de Priscos*, de Inácio Nuno Pignatelli.

2011 – *Gatos, lagartos e outros poemas*, de João Pedro Mésseder.

Anexo 2 – Textos das obras analisadas

N.B. Dada a sua brevidade e por forma a colmatar possíveis dificuldades de acesso aos textos de MB, optámos pela sua transcrição integral, que ora apresentamos de acordo com os seguintes conjuntos de obras e pela ordem cronológica da data da sua primeira edição:

1- Coleção “Tobias”

Texto1 – *Este é o Tobias* (1989)

Texto 2 – *Tobias fantasma* (1989)

Texto 3 – *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990)

Texto 4 – *Tobias e o leão* (1990)

Texto 5 – *Tobias encontra Leonardo* (1991)

Texto 6 – *Tobias e as máquinas de Leonardo* (1991)

Texto 7 – *Tobias do lá de lá do arco-íris* (1992)

Texto 8 – *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* (1992)

2 – Coleção “Bublina”

Texto 9 – *Era uma vez a Bublina* (1996)

3 – Álbuns autónomos

Texto 10 – *O dinossauro* (1990)

Texto 11 – *O meu Avô* (1990)

Texto 12 – *Bernardino* (2005)

Texto 13 – *O livro do Pedro* (2008)

Texto 1 – *Este é o Tobias* (1989)

Uma vez, estava eu a desenhar, e ia já na 14.^a folha do meu caderno, quando, do canto da página, reparei num rapazinho de olhos muito abertos. Estava a olhar para mim!

Poisei o lápis e fui fazer outra coisa.

Quando voltei para junto do meu caderno de desenho, o rapazito tinha desaparecido.

Fiquei muito admirada. Nunca nada assim me tinha acontecido.

Olhei a toda a volta e, de repente, ouvi um barulho de água e uns gritos aflitos. O rapazito tinha caído no frasco de lavar os pincéis.

Pesquei-o com um lápis, limpei-o e antes que se constipasse, pois estava a tremer de frio, pinte-lhe um cachecol à volta do pescoço.

Agora só lhe faltava um nome.

Tobias foi o nome que lhe dei, e desenhei-lhe um T na camisola.

O Tobias passou a andar na minha cabeça todo o tempo.

Comecei então a fazer as histórias do Tobias.

O Tobias pode fazer tudo o que vocês não fazem e pode fazer tudo como vocês.

O “Tobias” é para tu leres, para tu veres, e para folheares quando estiveres chateado e não souberes o que fazer.

O Tobias pode rir-se contigo ou chorar, e até fazer-te uma careta.

O “Tobias” é para lhe arranjares um cantinho na estante ou debaixo da tua almofada onde ele possa dormir, enquanto tu dormes, também.

Texto 2 – Tobias fantasma (1989)

- Por favor, pinta-me de branco. Completamente de branco. Quero ser um fantasma!

Pedi um dia o Tobias à ilustradora.

A ilustradora pegou num pau de giz e pintou-o, como lhe tinha sido pedido, completamente de branco.

Só se lhe viam os olhos e a boca.

Agora, vou meter uns sustos aos meninos, à saída da escola.

Quando as meninas e os meninos saíram da escola, o Tobias escondeu-se atrás de uma árvore e, enquanto todos brincavam, meteu-se dentro de uma pasta atirada para um canto do chão.

Lá dentro estava muito escuro, mas o Tobias, mesmo assim, descobriu que os cantinhos da pasta estavam cheios de migalhas de pão, de chocolate, bicos partidos de lápis de muitas cores.

- Ummm! Ao menos tenho que comer! Pensou o Tobias.

Mas depois de pensar melhor, resolveu comer só as migalhas de pão e os restinhos de borracha.

- Se como o bico do lápis amarelo, fico amarelo.

- Se como o bico do lápis vermelho, fico vermelho, e se como as migalhas de chocolate, fico castanho.

(Diga-se de passagem que, para o Tobias muiiiiiiito guloso, os bicos de lápis eram equivalentes aos rebuçados e chupa-chupas – as melhores das guloseimas!!).

Algum tempo depois sentiu que a pasta era levantada do chão. Sentiu-se a baloiçar e andava aos encontrões aos livros, aos cadernos, às réguas e aos esquadros.

- Vou ficar todo amassado!

Não resistiu. Pôs a cabeça de fora: ia às costas de uma menina de tranças amarelos e óculos, que saltava nas poças de água que a chuva tinha deixado nos buracos do passeio.

CHUUP – meteu-se para dentro da pasta e deixou-se ficar, muito quieto e escondido, a comer mais migalhas de pão e mais restinhos de borracha, até que, de repente, tudo ficou quieto e em silêncio.

A menina tinha chegado a casa, e estava na cozinha a lanchar com a mãe. Conversavam enquanto comiam.

Conversaram sobre a escola, o recreio, sobre os amigos, os colegas e os professores. Enfim, cada uma contava como tinha sido o seu dia.

O Tobias saiu da pasta.

UFF! Finalmente luz! E meteu-se debaixo da cama, no quarto da menina das tranças amarelas.

A porta do quarto abriu-se e o Tobias escondeu-se ainda melhor; e quando a menina se sentou à mesa de estudo, o Tobias saiu do seu esconderijo e, pé ante pé, aproximou-se sem ser visto e fez ÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚ!!!!

A menina das tranças amarelas desatou aos gritos: Ó Mãe, anda cá depressa! Há um fantasma no meu quarto!

- Não existem fantasmas, dizia a mãe, mas eis que Tobias aparece de novo, abre os braços e faz ÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚ!!!

- Vês? – dizia a menina – VÊS? E a Mãe, que via o que nunca tinha visto senão nos livros de histórias, nos filmes e na televisão, fugiu com a filha para o meio da rua a gritar: ESTÁ UM FANTASMA EM NOSSA CASA!!! ESTÁ UM FANTASMA EM NOSSA CASA!!! – E TODA A GENTE OLHAVA ADMIRADA.

- Bom, aqui já não tenho nada a fazer. Vou-me embora.

E foi-se embora para o *atelier* da ilustradora – para casa dele.

Ao chegar a casa, olhou-se ao espelho, mas já não e parecia nada com um fantasma. Estava vermelha a sua camisola, as calças azuis...

- Então, meteste muito medo aos meninos da escola? Perguntou ao Tobias a ilustradora. E o Tobias contou como tinha assustado uma menina de tranças amarelas e mais ainda a sua Mãe, e das migalhas que comeu e do restinho da borracha, e mais dois bicos de lápis e do chocolate que não tinha comido.

E depois disse admirado:

- Mas agora já não estou branco! Já não pareço fantasma nenhum!

- Pois é, - disse a ilustradora -, esqueci-me de te pôr fixador para o pó do giz não cair.

E à noite, o Tobias meteu-se no seu caderno, que era o sítio onde dormia, e pensou muito naquela menina de óculos e tranças amarelas.

- Ai, era tão bonita!!!

E adormeceu.

Da casa da menina de óculos e tranças amarelas à casa do Tobias tinham ficado marcadas umas minúsculas pegadas de giz branco, mas essas, com o vento e com a chuva, foram desaparecendo.

Texto 3 – *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990)

O Tobias está sentado diante de um livro de histórias.

Olha para uma ilustração onde há sete anões.

- «Parece que estão a olhar para mim...» - pensa o Tobias.

E, tanto olhou que entrou para dentro da história.

E, assim, página a página, o Tobias vai vivendo mais uma aventura.

Esta é uma história que tu próprio, tal como o Tobias, podes inventar...

Texto 4 – *Tobias e o leão* (1990)

Num dia de Verão, a ilustradora resolveu dar um passeio.

Pegou na pasta, pôs lá dentro papel, lápis e o caderno com o Tobias, e saiu de casa.

Depois de muito andar, chegou ao cimo de um monte. Sentou-se, e o Tobias saiu do seu caderno e sentou-se também.

Lá ao longe, via-se uma cidade com um circo.

- Olha ali um circo! Vamos até lá! – disse a ilustradora.

- Vamos! – disse o Tobias.

E lá foram, monte abaixo, até ao circo.

«Até posso fazer uns desenhos...» - ia pensando a ilustradora.

Mas, ao chegar à porta do circo, a ilustradora deparou com um homem (devia ser o porteiro) que disse:

- Agora, não há espectáculo; os artistas estão a ensaiar.

- Oh! Mas eu gostava tanto de fazer uns desenhos! – dizia a ilustradora.

Neste momento, já o Tobias tinha saído da pasta de desenhos e, pé ante pé, sem que ninguém o visse, entrou no circo.

Na pista, estava uma confusão de artistas, cada um a fazer as suas habilidades; alguns a rir, outros a discutir, e outros, até, a comer.

Ao fundo da pista, o Tobias viu uma cortina que dava para um corredor muito escuro...

...e, curioso de saber o que haveria do outro lado, atravessou toda aquela escuridão.

O corredor ia dar a um jardim onde estava uma jaula. Na jaula estava escrita a palavra REI e dentro da jaula estava um leão.

O leão dormia.

O Tobias aproximou-se e entrou.

Mirou e remirou o leão de tão perto, que o leão acordou e fez BRRRRRUAAAAH!

Então, o Tobias gritou também o mais que pôde.

Mas o leão não se assustou; avançou e, antes que o Tobias escapasse por entre as grades da jaula, levantou-o pela camisola.

- Larga-me! – dizia o Tobias.

- LARGA-ME!!

(Durante muitos dias, o Tobias ficou assim, a berrar, pendurado na unha do leão, porque a ilustradora teve, nesses muitos dias, um trabalho fora do «atelier».)

Quando a ilustradora se sentou de novo à sua mesa, com os papéis, os lápis e as aguarelas, o leão abanou violentamente a pata e atirou o Tobias para uma poça de água.

O Tobias ficou todo molhado e furioso. Levantou-se, sacudiu-se e avançou decidido:

Pegou num lápis que trazia no bolso e riscou o leão todo.

E de tão riscado que ficou, o leão não podia nem mexer um dedo.

O Tobias saiu da jaula, atravessou o escuro corredor, atravessou a pista onde estavam agora os artistas a descansar e foi ter com a ilustradora que estava sentada na bancada a fazer desenhos.

O dia ia chegando ao fim. O Tobias saltou para dentro da pasta e lá foi com a ilustradora, monte acima, monte abaixo, até casa.

No dia seguinte, ao pequeno-almoço, a ilustradora iria ler no jornal a seguinte notícia:

LEÃO PARALISADO IMPEDIDO DE ACTUAR

Ontem à noite, durante o espectáculo de circo, o público foi surpreendido pela ausência do REI, o leão.

O leão foi encontrado completamente riscado a um canto da sua jaula.

Ensaíam-se as mais macias borrachas do mercado, a fim de libertar o Rei dos misteriosos riscos de lápis.

Texto 5 – Tobias encontra Leonardo (1991)

O Tobias ia cantarolando, enquanto se balançava, de lá para cá, numa fitinha pendurada num enorme livro.

Até que, de repente, ouviu uma voz dizer:

- Mas que barulheira é esta? Já nem uma pessoa pode fazer a sua sestina...

O Tobias ficou muito admirado. De onde viria aquela voz? Olho a toda a volta mas não viu ninguém.

E desatou novamente a cantar, pendurado na fitinha do tal enorme livro.

- Bom! a continuar assim, vai livro, vou eu, vai tudo! – disse a voz.

- Se não dizes onde estás, não paro de saltar – disse o Tobias

- Estou aqui; dentro deste livro que tem essa fita pendurada, respondeu a voz.

- E não queres sair daí? – perguntou o Tobias.

- Claro que quero. Estou a contar com a tua ajuda.

- Com a minha ajuda? – perguntou o Tobias. Como, se eu só tenho 7 centímetros?

- Sete centímetros? Então não és gente! És um insecto!

Bom vai pulando tudo o que puderes até o livro cair; mas antes põe aí umas almofadas, para que a queda seja mais fofa.

O Tobias ia pondo debaixo da estante todas as almofadas e resmungava: «Olha insecto, eu! O que ele merecia era que eu não lhe pusesse almofadas nenhuma».

Depois o Tobias foi trepando pela estante acima, de prateleira em prateleira, até ao livro da fitinha. E pumba, catrapumba, foram tantos os saltos que o livro lá acabou por cair, fazendo uma enorme nuvem de poeira.

De dentro do livro, que se ia abrindo lentamente, saía um homem, com cabelos brancos muito compridos, e umas enormes barbas, brancas também. Então o homem desatou a endireitar-se, a esticar-se, a espreguiçar-se, até que ficou todo ele imenso.

Depois esfregou a cara com as mãos, piscou os olhos aí umas cinco vezes, e só então olhou para o Tobias, que estava ali especado, de boca aberta.

- Então tu é que és o tal insecto falante? – perguntou o homem.

- Eu não sou nenhum insecto – disse o Tobias.

- Tens a certeza? E onde é que já se viu gente desse tamanho?

- Sou deste tamanho mas, se não fosse eu, ainda ali estavas dentro do livro, todo espalmado...

Além disso, não tenho patas, como os insectos! Tenho pés e mãos como tu!

- Não! Tu a mim não me convences. E pegando numa borracha, o homem apagou todo um lado do Tobias.

- Pois claro! Cá me parecia: tu és um desenho! Essa é boa! Um desenho! – E o homem não parava de rir às gargalhadas.

- Ei! pára lá de rir. Estás a ouvir-me? – dizia o Tobias. – Quem és tu?

- Eu? Sou o Leonardo da Vinci; estou cheio de fome. Não há por aí nada que se coma?

- Haver há – dizia pensativo o Tobias: há pão, há queijo, fruta, compota, leite, bolachas, água...

- Então vamos comer.

- Como? se agora só tenho um pé uma mão e metade da boca? Tu apagaste-me o resto!!!

E Leonardo voltou a desenhar o Tobias como ele era, sentou-o no ombro confortavelmente e foram à cozinha.

Na cozinha havia um carrinho de rodas. Foi aí que transportaram toda a comida que encontraram.

No caminho para o atelier, iam conversando.

- E como te chamas tu? – perguntou Leonardo.

- Eu chamo-me Tobias.

Leonardo tinha já vivido há muito tempo. Numa época chamada RENASCENÇA, no século 15 (há 500 anos!).

- Pois é. Eu era pintor, mas fazia outras coisas. Gostava muito de pensar em desvios de água – canais- e gostava muito de inventar máquinas. Por exemplo, um dia desenhei uma bicicleta, ainda antes de existirem bicicletas. Também desenhei umas asas. Ai! Deve ser tão bom voar!... E dizendo isto, Leonardo recostou-se nas almofadas e adormeceu.

Enquanto dormia, ia sonhando que voava com aquelas grandes asas; lá de baixo, de um vale muito verde, acenavam-lhe de um qualquer piquenique.

No melhor do sono, quando uma jovem lhe sorria, sentiu-se acordar por uma voz

esganiçada:

- Acorda, acorda. Anda ver se conseguimos fazer umas asas para mim, como estas daqui – dizia o Tobias, apontando um desenho.

- A minha vontade, agora, era pegar em ti e deitar-te ao cesto dos papéis, ou apagar-te para sempre! No melhor do sonho é que tinhas mesmo de me acordar...! – resmungou Leonardo.

Mas o Tobias não desistia:

- Anda lá; faz me umas asas!

- Não sei se sou capaz! Nunca as fiz! Só as desenhei! E material? São precisos uns paus aí do tamanho dos teus braços.

- Serve isto? – perguntou o Tobias mostrando uma caixa de fósforos.

- Perfeitamente – disse Leonardo. Agora com fio e pano talvez se consiga.

E deitaram mãos à obra.

- Quando as asas já estavam prontas, Leonardo «vestiu-as» ao Tobias.

- Olha, consigo voar! – e dizendo isto o Tobias saiu pela janela...e foi voando até encontrar muitos pássaros que voavam também.

Texto 6 – *Tobias e as máquinas de Leonardo* (1991)

Cansado de tanto voar, Tobias entrou pela janela por onde tinha saído.

Leonardo estava divertidíssimo a apagar e a acender as luzes; o gira-discos rodava sem ter disco nenhum... estava tudo de pernas para o ar.

- Cheguei – disse Tobias, poisando no chão.

- E, então, que tal? – perguntou Leonardo.

- Foi bom. Por vezes o vento é que me empurrava; quando não havia vento, dava aos braços e voava, mas voava mais baixinho.

- Pois, eu fiz essas asas a partir do estudo que fiz do voo das aves e dos morcegos.

O Tobias tirou as asas e guardou-as com todo o cuidado para não se partirem.

Talvez um outro dia voltasse a dar uma voltinha lá por cima com os pássaros.

Depois disse:

- Vou pôr um disco, já que ligaste o gira-discos. Ajuda-me aqui, por favor.

E ambos puseram um disco a tocar.

- Que música estranha, dizia Leonardo; e, subitamente, começaram a dançar.

E dançaram, dançaram, dançaram, até ficarem completamente exaustos. Atiram-se, então, para cima de umas almofadas, e ali ficaram a beber água.

Depois de um silêncio, Tobias perguntou:

- Tens mais coisas assim como aquelas asas?

Leonardo sorriu, tirando do bolso um caderno já amarelo do tempo e amassado pelo uso.

Numa das páginas do caderno, lá estava desenhada ma bicicleta.

Era igual às que ainda hoje se fazem.

- Consegui fazer ma dessas bicicletas.

Quis oferecê-la ao Rei de França, mas o Rei preferia montar no seu cavalo e olhava este meu invento com desconfiança.

No entanto, esta bicicleta era, além de outras coisas, um bom exercício para o corpo.

Passei a fazer uns agradáveis passeios pelos jardins do palácio todos os dias pela

manhã. A minha bicicleta ficou esquecida. Só viria a ser reinventada uma outra em 1817, que na altura foi chamada *draisina*.

Olhando o movimento das águas, Leonardo pensava. Pensava, desenhava, tirava notas.

E porque não andar por cima do rio? Leonardo pegou em quatro sacos de pele de porco, encheu-os como se fossem balões e fez a demonstração.

- Ora experimenta! – disse Leonardo ao Tobias.

- Tobias fez a experiência.

- Isto é muito parecido com uns esquis! Mas os esquis são para andar na neve.

E Tobias lá foi andando sobre a água que havia num lago, perto do atelier onde vivia. Os sacos, molhados pela água, iam ficando cada vez mais pesados e o Tobias tinha de fazer um grande esforço para levantar uma perna a seguir à outra.

Um dia, o duque Ludovico Sforza encomendou a Leonardo uma estátua dedicada ao pai, Francesco Sforza.

- Pensei fazer ma estátua em bronze: um enorme cavalo montado por Francesco Sforza. As estátuas, até então, eram feitas de diversos módulos. Eu queria fazer uma estátua como nunca tinha sido feita: em bronze, de uma só peça e apoiada apenas nas patas traseiras.

Fiz a estátua em gesso mas nunca ficou a ser fundida em bronze. Teria mais de 7 metros de altura; mas o bronze foi necessário para fabricar os canhões e outras peças de artilharia para a guerra que então começava em Itália.

Leonardo chegou a propor os seus desenhos de armas para a guerra, à qual chamava «essa bestialíssima besta»

- Nada do que propus chegou a ser feito. Desenhei carros de ataque puxados por cavalos, peças de artilharia como este canhão que estás ver aqui.

Tobias, divertidíssimo, bombardeava Leonardo com bolas de papel molhadas em água.

- Pára com isso, dizia Leonardo. Estou a ficar todo encharcado...

Leonardo gostava muito de música.

Um dia, num dos seus passeios, encontrou uma banda de músicos: 5 homens tocavam 5 tambores.

Então pensou: «se se fizer um tambor com 5 baguetas, será necessário somente um homem para tocar!».

Quando chegou a casa, desenhou um tambor mecânico accionado por ma roda

dentada. «- Basta que o empurres e o tambor toca a cada movimento, como se estivessem 5 homens a tocar ao mesmo tempo».

Outra coisa que o Leonardo fez durante a sua vida foi organizar festas, bailes e peças de teatro.

Era Leonardo encenador.

Por exemplo, encenou a festa dedicada à duquesa de Milão usando um enorme peça de engenharia que fazia girar os sete planetas à volta de uma gigantesca esfera que simboliza o céu.

O dia ia chegando ao fim.

Tobias e Leonardo sentiam o sono a chegar.

Leonardo meteu-se de novo dentro daquele enorme livro.

No dia seguinte, quando o sol entrou pela janela Tobias acordou. O livro estava no mesmo sítio. Leonardo iria ficar lá dentro por muito, muito tempo.

A ilustradora chegaria de um momento para o outro, arrumaria o «Leonardo» no cimo da estante. Mas o Tobias, sempre que visse aquela fitinha cor-de-rosa pendurada, pensaria em Leonardo, na máquinas, naquelas grandes barbas, naquele homem que tinha inventado tudo, porque sabia olhar para tudo o que estava à sua volta.

LEONARDO DA VINCI nasce na Itália na pequena localidade de VINCI no ano de 1452.

Aos 20 anos entrou para o atelier do pintor Verrocchio onde aprendeu pintura.

Durante toda a sua vida Leonardo dedicou-se, além da pintura, à escultura, à engenharia e à arquitectura.

Morreu em França no reinado de Francisco I, a 2 de Maio de 1519 com a idade de 67 anos.

Leonardo escrevia e desenhava com a mão esquerda; escrevia da direita para a esquerda.

Os seus escritos só podem ler-se com a ajuda de um espelho, como podes experimentar na frase de Leonardo escrita aqui por baixo.

Texto 7 – Tobias do lado de lá do arco-íris (1992)

O Tobias estava à janela.

Diante dele, um arco-íris parecia querer entrar pelo *atelier* dentro.

Então, o Tobias foi subindo, subindo, pelo arco-íris acima e depois deixou-se escorregar para o outro lado.

Do outro lado do arco-íris, o Tobias viu uma máquina gigante, onde um pássaro fazia a neve das nuvens brancas e frias, que passeavam lá por cima.

Num grande laboratório, os habitantes do lado de lá do arco-íris, transformavam tudo o que encontravam em cores: flores, terra, céu, a Lua e as estrelas; que entravam em quatro máquinas: uma máquina para o preto, uma máquina para o azul, uma máquina para o amarelo e uma máquina para o magenta.

Mais adiante havia gentes e bichos, Todos muito atarefados, misturavam as cores da página anterior. Tobias ali ficou a espreitar. Como o amarelo e o magenta faziam o vermelho; com o vermelho e o verde faziam o castanho, e com o azul e o vermelho faziam o roxo.

Andando, andando, o Tobias foi ter a um enorme salão aonde todos brincavam.

Subiu umas escadas e foi ter a uma janela. Dali podia ver tudo melhor. Cada menino tinha a sua cor. Jogavam à espada, às escondidas, ao pingue-pongue, liam, conversavam.

Depois o Tobias passou para um grande jardim. Ali havia cinco frascos que tudo e todos coloriam. Havia flores de todos os tamanhos e de todas as cores. Peixes com pernas e braços, pedras, minerais e meninos voadores.

Uma página adiante, o Tobias viu como todos (bruxas, fadas, animais) pintavam a noite, as estrelas e a Lua, enquanto, num cantinho, um coelho pintava ovos, à espera da Páscoa que havia de chegar.

Mais à frente, o Tobias sentiu uma forte luz nos olhos.

Pintava-se agora o dia. Um pintor pintava o Sol e tudo ficava iluminado. Subitamente o Tobias sentiu uma brisa. Lá longe, de trás do Sol, aproximava-se um bicho com as cores do arco-íris.

O Tobias encavalitou-se naquele bicho, espécie de cavalo com patas de pássaro,

e assim foram voando, voando, passando por cima de muitas cidades. Ao longe via-se já a janela do *atelier* por onde o Tobias tinha saído no princípio da história.

À janela do *atelier* estava a ilustradora á espera do Tobias. O Tobias tinha montes de coisas para contar. Tinha estado do lado de lá do arco-íris, sabia que com 4 cores se podiam fazer muitas outras cores. Tinha visto fazer a noite, o dia e a neve. Isto, enquanto a ilustradora tomava o seu chá e o Tobias um sumo verde, feito de amarelo e azul.

E enquanto bebiam chá e sumo verde, a ilustradora ia ouvindo, ouvindo, o que ele contava, para depois escrever e desenhar a história do Tobias – do lado de lá do arco-íris.

Texto 8 – Tobias «O que passei para chegar aqui!» (1992)

Vou contar-te a história. A história deste livro que tens na tua mão. Vou contar-te o que acontece ao “Tobias” e a outros livros de imagens desde a mesa de trabalho de um autor, até à estante do teu quarto ou à biblioteca onde costumavas ler os livros de que mais gostas.

A ilustradora está sentada à sua mesa de trabalho. Tem à volta tintas, lápis, uma borracha, pincéis, canetas e muitos papéis...

De repente, pega na borracha e apaga. Os desenhos não gostam nada de borracha, e só ficam sossegados quando, por fim, a ilustradora pega na caneta. – «Agora já ninguém nos pode apagar!» - pensam.

Então a ilustradora vai desenhando e inventando uma história.

Quando os desenhos e o texto estão prontos, a ilustradora mete tudo numa pasta...

...e vai até à editora.

Chegada à editora, a autora* entrega o texto e os desenhos ao EDITOR, que analisa os originais e dá sugestões. Assinam um contrato de edição.

Então, todo o trabalho é entregue ao coordenador de edição.

*Assim que entra na editora, a ilustradora passa a ser a autora. Porque as pessoas que escrevem ou ilustram os livros, são AUTORES.

O COORDENADOR DE EDIÇÃO vê se está tudo em ordem e, juntamente com a autora, escolhem o tipo de letra para o texto e a cor com que a capa do livro vai ficar.

O texto segue, então, para a FOTOCOMPOSIÇÃO, onde há muitos computadores.

É aí que o texto, escrito à mão, é transformado em caracteres de impressa.

Depois do texto fotocomposto, há necessidade de ver se a pontuação (. ! : ; - « ») está correcta e se as palavras estão bem escritas; se há correcções a fazer ou coisas a modificar.

Em seguida, a ilustradora faz o arranjo gráfico (MAQUETA), arrumando o texto

e as ilustrações em cada página.

Entretanto, os desenhos vão para o SCANNER. O scanner é uma máquina que tem um olho com um raio *laser*, que, lendo as cores dos desenhos...

... as separa em quatro. Amarelo, azul, magenta e preto.

Cada cor fica numa película parecida com as películas das fotografias.

Assim, às películas de cor da ilustração junta-se a película do preto que tem o texto.

É a MONTAGEM, que é feita sobre uma mesa luminosa.

Depois de tudo estar junto – ilustração e texto – nos seus devidos lugares, formam-se conjuntos de 16 páginas e a seguir faz-se o TRANSPORTE, que é a passagem da ilustração e do texto, em películas, para folhas de zinco.

As folhas de zinco vão, então, para a máquina de impressão.

A MÁQUINA DE IMPRESSÃO tem quatro tinteiros que, todos juntos, quando a impressora se põe a trabalhar, imprimem o texto e pintam as cores das imagens dos livros. Ficam tal e qual a ilustradora as tinha feito na sua mesa de trabalho.

Depois de todas as folhas estarem impressas, vão para uma máquina de DOBRAR, onde cada folha, depois de dobrada, se transforma num CADERNO de 16 páginas.

Cada caderno é cosido, com agulha e linha.

A seguir, para que os cadernos fiquem muito direitinhos, vão para uma máquina chamada GUILHOTINA, onde são aparados.

“Por favor, podia dar-me a parte de cima da minha cabeça?”

“Obrigado”

(O Tobias tem muito medo da guilhotina: se a ilustradora não tiver cuidado durante a ilustração, o Tobias corre o risco de ficar sem cabeça ou sem dedos ou sem pé!... por isso, os ilustradores, quando desenhavam, deixavam uns milímetros a mais nas margens, para a guilhotina não cortar os personagens das histórias.)

Depois da guilhotina vem a COLOCAÇÃO DA CAPA. A capa é colada num cartão juntamente com as guardas.

Cada capa é composta de CAPA, LOMBADA e CONTRACAPA. É dentro da capa e protegidos pelas GUARDAS que ficam os cadernos. O livro está finalmente

pronto.

Os «TOBIAS» são embrulhados em grupos de 10 e metidos numa carrinha.

Vão para o DISTRIBUIDOR...

... que leva os livros para as livrarias.

A editora faz chegar os livros às bibliotecas, quando as bibliotecas os querem comprar...

E é assim que o livro chega até às tuas mãos, à estante do teu quarto ou à biblioteca.

É precisamente nesse momento que o Tobias começa realmente a existir.

“E aqui está a história do que eu passei para chegar aqui!”

Texto 9 – *Era uma vez a Bublina* (1996)

Aqui está a bruxa Bublina e o Gato Gráfiko.

A Bublina vive com outras bruxas, com mágicos e alguns animais.

A Bublina tem uma palavra mágica XARIMARIFOK.

É nesta gaveta, que Bublina guarda a sua palavra mágica. Vai buscá-la sempre que é preciso.

As bruxas, os mágicos e os feiticeiros voam em vassouras, tapetes, nuvens e alguns até voam de aspirador.

Montada no seu transporte preferido, Bublina pode ir a qualquer sítio.

Um dia, quando voava, Bublina descobriu o País-das-Cores.

No País-das-Cores, Bublina também quer pintar.

... E pintou o retrato do seu gato Gráfiko.

Depois guardou algumas tintas e pincéis, para pintar mal chegasse a casa.

Era já noite, quando Bublina chegou a casa.

Foi para o quarto e resolveu pintá-lo, pois estava vazio. *

* (Ver 1ª página)

Cansada, Bublina deitou-se na sua cama pintada de fresco.

Texto 10 – *O dinossauro* (1990)

Em frente à minha janela, há um monte com árvores e algumas casas.

Nesse monte, moram também pessoas e animais.

Um dia, tudo começou a tremer: gente, coisas e bichos eram atirados ao ar.

Todos vieram à janela. Uns olhavam de olhos abertos, outros fechavam os olhos porque não queriam ver nada, e nem os mais velhos se lembravam de coisa assim!

O monte tinha-se transformado num gigantíssimo bicho.

Como em todas as terras, ali havia uma escola, e dentro dela um professor, que era quem tudo sabia.

Foram então perguntar ao professor que bicho era aquele e o professor respondeu:

- É um dinossauro!

E depois pôs-se a pensar, fez umas contas, andou de lá para cá e disse:

- Deve ter estado para aí uns 30.000.000.025 anos e 7 meses a dormir, e acordou agora...

O dinossauro, com toda aquela gente em cima, meteu os pés a caminho e foi dar um passeio.

As pessoas, às janelas viam o mundo a passar...

...viam gente igual, gente diferente, casas de todos os tamanhos, e num instante era noite, e num instante era dia.

Tiveram calor e frio.

O professor tirou imensas fotografias.

Quando chegaram ao mesmo sítio onde ficava aquele monte e a nossa aldeia, o dinossauro abriu a boca, espreguiçou-se e adormeceu.

Tudo ficou como antes.

P.S. Nunca vi as fotografias!

O professor tinha-se esquecido de meter o rolo na máquina.

Texto 11 – *O meu avô* (1990)

Este é o meu Avô.

O meu Avô é muito alto.

É o meu Avô que me vai buscar à escola, e depois vamos para casa lanchar.

Acabado o lanche, o meu Avô fica muito pequeno. Então, brincamos juntos.

Quando o meu Avô não põe os óculos, vê muito mal, e quando eu ponho os óculos do meu Avô, vejo muito mal também.

Na casa do meu Avô, há um quintal com coelhos, galinhas, pintos, um galo...

... e um gato para caçar ratos.

Cheira sempre muito bem na casa do meu Avô, porque o meu Avô é pasteleiro.

Quando sobra massa de biscoitos, fazemos bonecos que cozem no forno, e eu fico à espera.

Depois como-os.

Por vezes o meu Avô fica muito chateado, porque se esquece de ir à cozinha e os doces vão para fora das panelas.

Então eu chamo os meus amigos, e fazemos uma grande festa.

Eu gosto muito do meu Avô.

Texto 12 – Bernardino (2005)

Era uma vez um leão.

Chamava-se Bernardino...

... e vivia com o pai que era muito grande e muito forte.

Bernardino não era m leão como os outros. Não comia gazelas e outros animais como o pai.

Bernardino comia folhas, ervas, frutos e raízes. Brincava com os outros bichos da floresta.

Gostava de ficar muito tempo a ver o pôr-do-sol.

O pai do Bernardino ficava muito zangado e dizia:

- Não serves para nada!

- Não sei o que será de ti!

E o Bernardino ficava muito triste.

Um dia o Bernardino resolveu ir-se embora.

... andou, andou...

... andou, andou...

... e depois de muito andar, cansado, adormeceu.

Acordou ao som de uma música vinda de longe.

- Como é que fazes essa música? Perguntou Bernardino

- Toco sempre que estou triste.

- Então ensina-me a tocar. Pediu Bernardino.

- Tocas já melhor do que eu. Ofereço-te a minha flauta.

- Obrigado – disse Bernardino.

E seguiu o seu caminho.

Tocava cada vez melhor e todos gostavam de o ouvir.

Bernardino tocava por todos os sítios onde passava: em aldeias, cidades e circos.

Tocava porque imaginava que um dia ia tocar para o pai...

...e abrir uma porta que o pai trazia, a tapar o coração.

Texto 13 – *O livro do Pedro* (2008)

Da esquerda para a direita. A Maria que tem filho dentro da barriga, a filha e o Pai, marido da Maria.

Dentro de pouco tempo o Pai vai preparar a ceia de Natal.

A Maria irá descansar sentada no sofá enquanto a filha brinca.

Depois a filha vai pedir á mãe um livro de desenhos: um livro muito especial.

Então mãe e filha sentar-se-ão confortavelmente no sofá e a mãe irá contar à filha pela 73ª vez a história d' «O Livro do Pedro», que é a história da Maria dos 7 aos 8 anos, a sua história.

Estes são os meus pais. O Pedro e o Paulo.

Fui viver para casa deles quando era ainda muito pequenina. Não me lembro, mas contaram-me.

Eu tinha 7 anos quando o Pedro ficou sem emprego durante um ano e durante esse ano fez muitos desenhos.

Por vezes encontrava-me com os meus primos na casa da minha avó da cidade.

Tinha outra avó que vivia numa aldeia muito longe e que me fez este coelho de pano.

De manhã tomávamos o pequeno-almoço em casa e o Paulo, antes de ir para o trabalho, deixava-me na escola, onde além de uma professora eu tinha muitos amigos.

Quando a escola acabava era o Pedro que me ia buscar.

O Paulo chegava mais tarde.

No fim de jantar, por vezes o Paulo tocava violino. Tocava muito bem e gostávamos de o ouvir.

Depois eu ia para a cama e antes de adormecer contavam-me histórias de fadas, princesas e duendes ou liam-me um livro.

No dia seguinte eu ia outra vez para a escola com o Paulo.

Aos fins-de-semana, quando estava bom tempo, íamos para o parque onde eu gostava de andar de patins e dávamos aos patos e aos cisnes pedacinhos de pão que eu levava num saquinho.

Por vezes havia amigos meus da escola que dormiam na nossa casa e por vezes

ia eu dormir a casa dos meus amigos.

Isso acontecia principalmente quando os pais queriam ir ao cinema, ao teatro ou aos concertos à noite.

Era muito divertido. Saltávamos na cama, atirávamos almofadas uns aos outros, mas depois acabávamos por adormecer. Era às sextas-feiras, porque no dia seguinte não havia escola e não tínhamos que nos levantar tão cedo.

Gostava muito de ir para a cozinha com o Pedro e com o Paulo fazer o jantar. Descascava ervilhas, cortava raminhos de salsa com uma tesoura e partia cenouras às rodelas para a sopa.

Um dia fiz anos.

Era Verão e a escola tinha acabado. EU estava em férias.

Convidei os meus primos e os meus amigos e tive um bolo com oito velas.

No dia seguinte o Pedro e o Paulo acordaram-me cedo:

- Levanta-te Maria, disse o Paulo, hoje vamos fazer um piquenique.

O Pedro levou o caderno de desenhos e o Paulo a cana de pesca.

Acabado o piquenique e depois de tudo arrumado metemo-nos no carro.

Andámos muito tempo por montes e vales.

- Aonde vamos? – perguntava eu.

- É surpresa – respondiam.

O carro parou.

A surpresa estava ao virar da página.

Agora o pai vai entreabrir a porta da cozinha e vai dizer «o jantar está quase pronto, podem pôr a mesa para cinco. O Pedro e o Paulo vêm cá jantar».

A mãe e a filha vão pôr os copos, os pratos e os talheres sobre a melhor toalha.

A campainha vai tocar. O Pedro e o Paulo vão entrar e toda a família se dará um grande abraço.

Vão sentar-se á mesa e no dia seguinte a Maria e o marido vão para a maternidade: o filho vai nascer.

Irá chamar-se Pedro?

Irá chamar-se Paulo?

Ainda não sabemos.

A filha vai ficar com os avós Pedro e Paulo.

Eles vão brincar com a neta, levá-la à escola, fazer-lhe a comida e contar-lhe

histórias ao adormecer, até que os pais regressem da maternidade com um novo irmão.

Mais tarde, passados uns anos, o irmão irá sentar-se ao pé da irmã, que lhe contará, pela 73^a vez, a história d' «O Livro do Pedro».

Anexo 3 – Questões da entrevista às educadoras cooperantes

1. Que contributos considera ter trazido para a sua prática a sua formação em literatura para a infância?
2. Mantém-se atualizada relativamente às produções literárias para a infância? De que forma?
3. Em que critérios fundamenta a sua escolha de um determinado livro/história?
4. Que géneros textuais vai mais frequentemente facultando às suas crianças?
5. Teve sempre por hábito dedicar um momento da sua rotina diária à “hora do conto”? Com que frequência conta ou lê uma história ao seu grupo de crianças? E com que finalidade procede a esta prática?
6. Já conhecia a obra de Manuela Bacelar (MB) antes da realização do presente estudo? Se sim, indique alguns títulos.
7. Qual a sua opinião sobre os livros desta criadora, seja ao nível temático, verbal ou visual? Considerou-os adequados às idades das suas crianças?
8. Rejeitou algum dos livros propostos para o estudo? Se sim, porquê?
9. Que características mais relevantes destacaria da obra. Em seu entender, quais os maiores desafios que os álbuns de MB propõem ao seus leitores?
10. Acredita que estes livros se dirijam a mais do que um público-alvo? Porquê?

11. Como considera terem sido recebidos por parte do seu grupo de crianças os diferentes álbuns explorados? Percebeu alguma evolução ao longo das várias sessões?

12. A que níveis crê terem desenvolvido maiores competências as suas crianças? Na sua opinião, qual foi o fator determinante dessas mudanças (experiência leitora/exploração reiterada de determinados aspetos, ilustrativos, paratextuais, na relação verbo-icónica, etc.)?

13. Acredita que o estudo realizado tenha contribuído para enriquecer a sua formação sobre o álbum e a sua futura exploração junto das crianças? Em que aspetos considera ter adquirido maiores conhecimentos?

ÍNDICES

Índice de figuras

Figura 1 – Ilustração d’ <i>O meu Avô</i>	132
Figura 2 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i>	134
Figura 3 – Ilustração inédita a preto e branco para <i>O livro do Pedro</i>	135
Figura 4 – Capa de <i>Tobias fantasma</i>	143
Figura 5 – Capa de <i>Sebastião</i>	145
Figura 6 – Capa e contracapa d’ <i>O livro do Pedro</i>	146
Figura 7 – Capa e contracapa de <i>Bernardino</i>	147
Figura 8 – Capa de <i>Tobias e as máquinas de Leonardo</i>	149
Figura 9 – Capa e contracapa d’ <i>O dinossauro</i>	150
Figura 10 – Guardas d’ <i>O livro Pedro</i>	153
Figura 11 – Guardas iniciais e finais de <i>Bernardino</i>	154
Figura 12 – Anterosto d’ <i>O meu Avô</i>	156
Figura 13 – Anterosto e frontispício de <i>Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»</i>	157
Figura 14 – Capa de <i>Este é o Tobias</i>	159
Figura 15 – Ilustração de <i>Tobias às fatias</i>	161
Figura 16 – Dupla página de <i>Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»</i>	167
Figura 17 – Dupla página de <i>Bernardino</i>	169
Figura 18 – Dupla página de <i>Tobias fantasma</i>	171
Figura 19 – Dupla página d’ <i>O livro do Pedro</i>	173
Figura 20 – Ilustração de <i>Este é o Tobias</i>	189
Figura 21 – Ilustração de <i>Este é o Tobias</i>	192
Figura 22 – Ilustração de <i>Tobias encontra Leonardo</i>	193
Figura 23 – Ilustração de <i>Sebastião</i>	195

Figura 24 – Ilustração de <i>Sebastião</i>	197
Figura 25 – Ilustração d’ <i>O livro do Pedro</i>	201
Figura 26 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i>	202
Figura 27 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i>	203
Figura 28 – Ilustração de <i>Sebastião</i>	204
Figura 29 – Ilustração de <i>Tobias e o leão</i>	207
Figura 30 – Ilustração d’ <i>O dinossauro</i>	217
Figura 31 – Ilustração de <i>Tobias e o leão</i>	218
Figura 32 – Dupla página d’ <i>O dinossauro</i>	218
Figuras 33, 34 e 35 – Duplas páginas de <i>Bernadino</i>	219
Figura 36 – Dupla página d’ <i>O dinossauro</i>	221
Figuras 37 e 38 – Ilustrações de <i>Tobias e o leão</i>	222
Figuras 39 e 40 – Ilustrações de <i>Sebastião</i>	226
Figura 41 – Dupla página de <i>Tobias, do lado de lá do arco-íris</i>	246
Figura 42 – Dupla página de <i>Tobias, do lado de lá do arco-íris</i>	247
Figura 43 e 44 – Ilustração de <i>Tobias e o leão</i>	248
Figura 45 – Ilustração de <i>Tobias encontra Leonardo</i>	251
Figuras 46 e 47 – Ilustração d’ <i>O meu Avô</i> / Ilustração de <i>Tobias fantasma</i>	259
Figura 48 – Ilustração d’ <i>O dinossauro</i>	260
Figura 49 – Dupla página de <i>Este é o Tobias</i>	261
Figura 50 – Ilustração d’ <i>O livro do Pedro</i>	269
Figura 51 – Ilustração d’ <i>O livro do Pedro</i>	271
Figura 52 – Ilustração d’ <i>O livro do Pedro</i>	271
Figura 53 – Ilustração de <i>Este é o Tobias</i>	272
Figura 54 – Ilustração de <i>Tobias encontra Leonardo</i>	276
Figura 55 – <i>São João Batista</i> (1513-1516), Leonardo da Vinci	277
Figuras 56 e 57 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i> / <i>A primavera</i> (1482), Sandro Botticelli	281
Figuras 58 e 59 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i> / <i>Deus Baco</i> (1595), Caravaggio	281
Figura 60 – Ilustração de <i>Tobias, os 7 anões e etc.</i>	282
Figura 61 – <i>Como explicar desenhos a uma lebre morta</i> (1965), Joseph Beuys	283

Figura 62 – <i>Brincadeiras de crianças</i> (1560), Pieter Brueghel	283
Figuras 63 e 64 – Ilustração de <i>Sebastião / Plafond de l'Opéra de Paris</i> (1965), Marc Chagall	285
Figuras 65 e 66 – Ilustração de <i>Sebastião / Bestiaire et musique</i> (1969), Marc Chagall	285
Figura 67 – Dupla página d' <i>O dinossauro</i>	286
Figura 68 – <i>Dali atômico</i> (1948), Phillipe Halsman	287

Índice de quadros e esquemas

Quadro 1 – Gramática visual do álbum	85
Quadro 2 – Três impulsos literários básicos e respectivos “decretos”	297
Quadro 3 – Categorização dos tipos de resposta ao álbum, segundo Kiefer, Madura e Sipe	298
Quadro 4 – Cinco aspetos da compreensão literária, mediante a postura, a ação e a função	300
Esquema 1 – Inter-relação entre os três impulsos literários fundamentais	298

Índice onomástico

A

Agra Pardiñas, María Jesús, 86, 87, 100, 136, 249, 370, 383

Aguiar e Silva, Vítor de, 102, 111, 182, 198, 202, 204, 242, 258, 263, 387

Alçada, Isabel, 60, 119

Ale, 64

Almeida, Carla Maia de, 65, 68

Almeida, Miguel Vale de, 128

Alonso, Tareixa, 48

Alves Redol, António, 240

Alves, Natália, 205, 206, 387

Andersen, Hans Christian, 66, 117, 122, 261, 361, 396, 398

Anderson, Diana, 299

Andrade, Eugénio de, 114, 116, 118, 361, 395, 396

Andresen, Sophia de Mello Breyner, 60

Andricaín, Sérgio, 370

Apianius, Petrus, 75

Araújo, Matilde Rosa, 53, 117, 121, 122, 361, 396, 397

Ardalan, Haydé, 60

Arizpe, Evelyn, 67, 293, 294, 296, 297, 371

Arlen, Harold, 141

Arnoux, Charles Albert d', 29

Aumont, Jacques, 264, 387

Austin, Margot, 113

Azevedo, Fernando Fraga de, 255, 263, 264,

265, 371, 372, 383, 384

Azevedo, Flora, 361, 397

B

Baal-Teshuva, Jacob, 285, 287, 387

Bacelar, Manuela, 15, 16, 17, 18, 19, 26, 52, 55, 56, 64, 105, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 146, 148, 151, 154, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 166, 169, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 217, 219, 223, 226, 227, 228, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 301, 303, 307, 308, 311, 314, 318, 320, 326, 327, 328, 339, 341, 343, 347, 348, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 395, 401, 427

Bachelard, Gaston, 188, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 243, 268, 387

Bachelet, Gilles, 60, 65

Baddeley, Pam, 92, 371

Bader, Barbara, 79, 82, 91, 371

Bajour, Cecilia, 67, 83, 96, 221, 371

Bakhtine, Mikhail, 208, 244, 245, 257, 284,

300, 354, 387
 Baldaia, Mariana, 365
 Ballesteros, Xosé, 48
 Balté, Teresa, 121, 361, 396
 Bardin, Laurence, 309, 387
 Barthes, Roland, 88, 182, 192, 255, 257, 387, 388
 Baruzzi, Agnese, 75
 Bastos, Glória, 185, 186, 371
 Baum, Lyman Frank, 141
 Bazin, André, 169, 388
 Becerra Suárez, Carmen, 376
 Beckett, Sandra Lee, 67, 95, 96, 348, 371, 377
 Beckford, William, 361, 396
 Bellorín, Brenda, 67, 374, 377, 378, 379, 384
 Bessa-Luís, Agustina, 118, 362, 396
 Beucler, André, 34
 Beuys, Joseph, 282, 283, 432
 Bicknell, Trelld, 78, 371
 Biklen, Sari, 305, 388
 Bilibin, Ivan, 30
 Binsztok, Jacques, 46
 Blake, Quentin, 60
 Bloch, Serge, 62
 Bogdan, Robert, 305, 388
 Bonhomme, Bernard, 44
 Borges, Maria Helena, 380, 385
 Bosch Andreu, Emma, 78, 372
 Bosch, Hieronymus, 246, 283
 Botticelli, Sandro, 113, 280, 281, 287, 432
 Bour, Danièle, 44
 Boutet de Monvel, Louis-Maurice, 31, 32
 Brandão, Luisa, 116
 Brès, Jean-Pierre, 30
 Bréville, Jacques Onfroy de, 32
 Breyner, Sophia de Mello, 53, 240, 261, 375
 Brightman, Anne, 82, 87, 386
 Brites, Andreia, 68
 Bronze, Manuela, 49, 50, 51, 56, 124, 372

Browne, Anthony, 45, 57, 60, 64, 75
 Browne, Eileen, 60
 Brueghel, Pieter, 246, 283, 284, 433
 Bruna, Dick, 44
 Brunhoff, Jean de, 35, 51
 Brunhoff, Laurent de, 35
 Burningham, John, 60
 Busch, Wilhelm, 30

C

Caetano, João, 48, 65
 Caldecott, Randolph, 27, 30, 31
 Cali, Davide, 62
 Camargo, Flávio Pereira, 143, 372
 Camões, Luís Vaz de, 114, 239
 Câncio, Fernanda, 367
 Cano Vela, Ángel, 376
 Caravaggio, 281, 432
 Carballeira, Paula, 64
 Cardoso, João Paulo Seara, 118, 361, 396
 Carle, Eric, 38, 57, 58, 76
 Carlos, Papiniano, 361, 397
 Carmo, Hermano, 305, 308, 309, 388
 Carranza, Marcela, 67, 83, 96, 371
 Carroll, Lewis, 245
 Carvalho, Bernardo, 64, 65, 143
 Carvalho, João Vaz de, 65
 Carvalho, Manuel Jorge, 127, 156, 173, 367
 Castells Molina, Isabel, 180, 388
 Castro, Carmen, 382
 Cech, John, 88, 372
 Ceia, Carlos, 221, 263, 388
 Cerrillo Torremocha, Pedro, 255, 372, 374, 379

Ch

Chagall, Marc, 114, 133, 207, 250, 279, 284, 285, 286, 287, 355, 387, 433
 Chevalier, Jean, 152, 188, 199, 201, 203, 240,

242, 266, 267, 268, 273, 388

Chwast, Seymour, 38

C

Claveloux, Nicole, 44

Cocchiara, Giuseppe, 244

Cole, Babette, 45, 57

Collodi, Carlo, 247, 361

Colomer, Teresa, 79, 93, 182, 236, 239, 255,
256, 342, 371, 373, 375

Comenius, John Amos, 26

Cooper, Helen, 60

Coquet, Eduarda, 126, 367, 373, 374, 379, 384

Corbel, Alain, 56, 65

Correia, Maria Cecília, 53

Cortez, Mariana, 128, 367

Costa, Márcia Mocci, 293, 388

Costa, Sara Figueiredo, 68

Cotrim, João Paulo, 28, 30, 65, 372

Couratin, Patrick, 44

Cousins, Lucy, 60

Couto, Mía, 60

Crane, Walter, 30, 31

Cros, Charles, 62

Cunha, Octávio, 396

D

Da Vinci, Leonardo, 121, 141, 159, 192, 211,
228, 230, 243, 250, 251, 262, 275, 276, 277,
278, 279, 287, 410, 432

Dacosta, Luísa, 55, 116, 124, 361, 395, 397

Dali, Salvador, 286

Dällenbach, Lucien, 180, 388

Danowski, Sonja, 64

Dardaillon, Sylvie, 177, 347, 373

Delaunay, Sonia, 43

Delessert, Étienne, 44

Delpire, Robert, 39

Dias, Alexandra, 373

Díaz Armas, Jesús, 67, 83, 86, 87, 90, 91, 92,

97, 98, 144, 165, 171, 172, 200, 202, 242,
243, 244, 245, 247, 248, 249, 255, 256, 257,
262, 268, 278, 373, 374, 383, 388

Díaz-Plaja, Ana, 249, 255, 256, 374

Dinis, Maria Augusta Gonçalves Seabra, 240,
243, 374

Diogo, Américo Lindeza, 210, 263, 374, 384

Dionísio (Baco), 277, 281, 287, 432

Doonan, Jane, 36, 38, 85, 92, 98, 374

Doubrovsky, Serge, 356, 389

Douzou, Olivier, 46

Dresang, Eliza T., 178, 375

Duarte, Rita Taborda, 65

Duran, Teresa, 15, 26, 30, 33, 37, 41, 43, 78,
101, 104, 249, 375

E

Eddershaw, Chris, 92, 371

Eisner, Elliot, 294, 375

El Greco, 278

Elzbieta, 138, 375

Erlbruch, Wolf, 62

Ernst, Max, 133

Escarpit, Denise, 78, 81, 99, 357, 375

Esteves, Ana, 129, 362, 399

Evans, Edmund, 30, 31

Evans, Janet, 293, 294, 295, 375

Even-Zohar, Itamar, 102, 389

F

Fastier, Yann, 82

Faucher, Paul, 33, 35, 51

Feijó, Álvaro, 114

Fernandes, Francisco Barata, 116, 362, 395

Fernández Mosquera, Ana, 376

Ferreira, Manuela, 305, 308, 309, 388

Ferreira, Maria de Fátima, 375

Ferrer, Isidro, 46

Figueiredo, Otilio, 117, 362, 396

Figueiredo, Violeta, 121, 362, 397

Fittipaldi, Martina, 296, 373, 375
 Foll, Dobroslav, 62
 Fortes, Antón, 48, 65
 Franco Vázquez, Carmen, 47, 136, 249, 370, 375
 François, André, 39, 62
 Fresnault-Deruelle, Pierre, 187
 Froelich, Lorenz, 29

G

Gállego, Julian, 265, 274, 278, 279, 280, 281, 389
 Galvão, Henrique, 238, 261
 Gameiro, Raquel Roque, 113
 García Sobrino, Javier, 256, 376
 Garrett, Almeida, 82, 239
 Gauguin, Paul, 250
 Genette, Gérard, 139, 151, 181, 208, 256, 257, 258, 269, 389
 Genin, Cendrine, 26, 41, 381
 Gheerbrant, Alain, 152, 188, 199, 201, 203, 240, 242, 266, 267, 268, 273, 388
 Gisbert, Montse, 57
 Glaser, Milton, 38
 Góes, Lúcia Pimentel, 257, 376
 Goffin, Josse, 60
 Golden, Joanne, 36, 182, 376
 Gomes, Augusto, 114
 Gomes, José António, 15, 16, 49, 60, 68, 74, 84, 98, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 139, 179, 187, 206, 219, 234, 235, 237, 241, 367, 368, 369, 376, 397
 Gomes, Manuel João, 123, 363, 398
 Gómez del Manzano, Mercedes, 184, 185, 187, 376
 Gómez Gómez, Rosário, 236, 376
 Gonçalves, Lurdes, 365
 González, Luis Daniel, 51, 67, 79, 208, 382,

387

Gordo, António da Silva, 199, 389
 Gowenberg, Lisa, 116
 Greenaway, Kate, 30, 31
 Grejniec, Michael, 60
 Grimm, Jacob Ludwig, 141, 203, 327, 328
 Grimm, Wilhelm Karl, 141, 203, 327, 328
 Grindley, Sally, 75
 Groensteen, Thierry, 77, 164, 166, 167, 168, 389
 Gutiérrez García, Francisco, 171, 172, 376

H

Hagen, Rainer, 283, 389
 Hagen, Rose-Marie, 283, 389
 Hallberg, Kristin, 87
 Halliday, Michael, 295
 Halsman, Phillipe, 287, 433
 Hamon, Philippe, 192, 389
 Harburg, Edgar Yipsel, 141
 Hellé, André, 33
 Henriques, Luís, 65
 Héron, Jean-Olivier, 44
 Hetzel, Pierre-Jules, 25, 29
 Hickman, Janet, 295, 376
 Hill, Andrew, 306, 389
 Hill, Eric, 44
 Hill, Manuela, 306, 389
 Himmel, Adolf, 362, 397
 Hoffmann, Heinrich, 27, 28, 30, 57
 Hokusai, Katsushika, 40
 Holland, Kathleen, 377
 Homero, 239
 Honrado, Alexandre, 53
 Horáček, Petr, 60
 Hornberg, Brian Alan, 85
 Hoyos Ragel, María del Carmen, 388
 Hubschmid, Arthur, 43

Hubschmid, Jean Fabre, 43
 Hunt, Peter, 17, 67, 73, 376, 379, 386
 Hutcheon, Linda, 178, 180, 258, 269, 389

I

Innocenti, Roberto, 64
 Iser, Wolfgang, 293, 390

J

Jauss, Hans Robert, 293, 389
 Jeffers, Oliver, 61, 64
 Jesus (Menino), 278
 Jesus Cristo, 266, 268, 270, 272, 276, 277, 329
 Jorge, Luiza Neto, 123, 363, 398
 Judas, 278
 Junakovic, Svetlan, 48, 65

K

Kafka, 363, 365, 399
 Kamatsu, Hitoshi, 47
 Kayser, Wolfgang, 284, 390
 Keil, Maria, 16, 17, 52, 53, 54, 55, 114, 120, 124, 129, 377, 385
 Kiefer, Barbara, 291, 293, 294, 295, 296, 298, 377, 434
 King, B.B., 263
 Klee, Paul, 46
 Klimt, Gustave, 190, 250, 284, 287
 Komagata, Katsumi, 47
 Kono, Yara, 48
 Kress, Gunther, 85, 377
 Krippendorff, Klaus, 309, 390
 Kristeva, Julia, 257, 263, 390
 Kümmerling-Meibauer, Bettina, 93, 96, 371, 373, 377

L

Lacour, Fanny, 124, 125, 368
 Lacy, Lyn Ellen, 84

Lamoris, Albert, 43, 115
 Lanciani, Giulia, 203, 390
 Lapointe, Claude, 44
 Le Bouar, Françoise, 152, 377
 Lebrun, Claude, 44
 Legrand, Edy, 33
 Lemoine, Geneviève, 102, 390
 Lemos, Esther de, 123, 377
 Lessing, Gotthold Ephraim, 215
 Letria, André, 56, 65, 76
 Letria, José Jorge, 76, 362, 384, 397
 Lettl, Wolfgang, 284
 Lewis, David, 67, 81, 85, 88, 96, 99, 101, 181, 220, 377
 Lima de Freitas, José Maria, 114
 Lima, Teresa, 48, 65
 Lionni, Leo, 37, 41, 42, 57, 58
 Lisboa, Irene, 362, 397
 Listopad, Jorge, 127, 399

LI

Lluch, Gemma, 182, 377

L

Lopes, Ana Cristina, 140, 157, 160, 176, 177, 182, 198, 230, 391
 Lopes, Susana, 53, 54, 55, 377
 Losa, Ilse, 55, 114, 116, 117, 118, 121, 361, 362, 395, 396, 397, 398
 Lucas Domínguez, Pedro, 368
 Luís, Gémeo, 56, 65
 Luiz, Eduardo, 114
 Luz, Ana Mafalda, 63, 378

M

Machado, David, 65
 Machado, João, 116
 Mackey, Margaret, 295, 378
 Madura, Sandra, 293, 294, 296, 298, 378, 434

Magalhães, Álvaro, 117, 362, 396
 Magalhães, Ana Maria, 60, 119
 Maia, Gil, 73, 120, 126, 132, 133, 134, 135, 164, 173, 250, 368, 378
 Maingueneau, Dominique, 102, 390
 Maior, Isabel, 108, 109, 378
 Malaquias, Cristina, 51, 56
 Malato, José Carlos, 238, 365
 Mâle, Émile, 272, 390
 Manet, Édouard, 276
 Mangas, Francisco Duarte, 126, 362, 399
 Manresa, Mireia, 342
 Many, Joyce, 299
 Marantz, Kenneth, 84, 97, 378
 Marchand, Pierre, 44
 Mari, Enzo, 57, 59
 Mari, Iela, 42, 45, 57, 58, 59
 Maria (Virgem), 268, 278
 Martins, Alice Gentil, 362, 397
 Martins, Isabel Minhós, 48, 64, 65
 Martins, Marta, 373, 374, 379, 384
 Martins, Paula, 384
 Matoso, Madalena, 64, 65
 Mayer, Mercer, 16, 37, 41, 57, 58
 McBratney, Sam, 60
 McGuire, Caroline, 94, 151, 386
 McGuire, Caroline, 151
 McKee, David, 45, 57, 60
 Mendoza Fillola, Antonio, 255, 258, 348, 374, 378, 379
 Mergulhão, Teresa, 68
 Mesías Lema, José María, 47, 375
 Mesquita, Armindo, 386
 Mésseder, João Pedro, 60, 362, 399
 Michaels, Wendy, 294, 295, 379
 Miró, Joan, 250
 Moebius, William, 85, 97, 200, 379
 Moleiro, Agostinho, 362, 397
 Molino, Jean, 102, 390

Monet, Claude, 250
 Montandon, Alain, 390
 Monteiro, Manuela, 363, 398
 Montorgueil, Georges, 32
 Montoya, Víctor, 379
 Moore, George, 239, 390
 Moreno Verdulla, Antonio, 374
 Moss, Geoff, 179, 379
 Mota, António, 117, 363, 396
 Mota, Arsénio, 55, 117, 363, 396
 Moura, Pedro, 61
 Mourão, Sandra Jones, 73, 294, 298, 299, 301, 333, 379
 Munari, Bruno, 47, 62
 Munita, Felipe, 342
 Murugarren, Miguel, 76

N

Nascimento, Maria Teresa, 241, 379, 395
 Natalini, Sandro, 75
 Neira Rodríguez, Marta, 69, 127, 369, 370, 382, 383
 Nerlich, Michael, 87, 390
 Newell, Peter, 61
 Nières-Chevrel, Isabelle, 82, 84, 87, 93, 100, 138, 151, 380
 Nikolajeva, Maria, 17, 67, 73, 81, 87, 88, 91, 94, 98, 100, 141, 150, 157, 160, 165, 173, 183, 184, 185, 215, 217, 227, 301, 380
 Nister, Ernst, 30
 Nóbrega, Isabel da, 52, 116, 363, 395
 Nodelman, Perry, 17, 67, 85, 88, 91, 150, 151, 293, 380
 Nogueira, Carlos, 180, 380

O

Oliveira, Ieda, 382
 Oliveira, Inês, 65

Oliveira, Paula, 116

Oliveira, Teresa Martins, 363, 365, 399

Ondjaki, 60

Osório, Ramiro, 363, 396

Oxenbury, Helen, 60

P

Pacovská, Kveta, 47, 115

Paivio, Allan, 291, 380

Pantaleo, Sylvia, 37, 93, 94, 293, 375, 380, 386

Parain, Nathalie, 35

Pedro, Maria do Sameiro, 128, 129, 368

Peeters, Benoît, 89, 390

Pérez Valverde, Cristina, 376

Perrault, Charles, 186, 363, 398, 399

Pescada, António, 363, 398

Pessoa, Fernando, 127, 363, 399

Picasso, Pablo, 114

Piffault, Olivier, 26, 38, 381, 382

Pignatelli, Inácio Nuno, 126, 363, 399

Pimenta, Rita, 68

Pina, Manuel António, 55, 117, 122, 240, 245,
363, 384, 396, 397

Pinheiro, Jorge, 116

Pinheiro, Maria Amélia, 128, 134, 145, 174,
195, 196, 225, 285, 286, 368

Piquemal, Michel, 26, 41, 381

Pires, Maria Laura Bettencourt, 123, 381

Pomar, Júlio, 114

Ponti, Claude, 45

Pott, Carla, 65

Potter, Beatrix, 27, 32

Praça, Leonor, 16, 17, 52, 120, 124

Prévert, Jacques, 114

Pyle, Howard, 31

Q

Quarello, Maurizio A. C., 48, 65

Quental, Joana, 65, 79, 381

Quist, Harlin, 43, 44

R

Rabelais, François, 244, 390

Rabier, Benjamin, 34, 113

Ramos, Ana Margarida, 15, 17, 23, 32, 50, 52,
57, 64, 66, 68, 69, 78, 79, 86, 88, 94, 95, 98,
99, 100, 101, 103, 104, 122, 126, 127, 140,
151, 163, 175, 183, 184, 187, 200, 206, 219,
233, 237, 238, 240, 241, 243, 249, 349, 350,
368, 369, 381, 382, 390

Ramos, Mario, 75

Ratisbonne, Louis, 29

Réau, Louis, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 279,
391

Redon, Odilon, 133, 284

Reis, Carlos, 111, 140, 157, 160, 176, 177, 182,
198, 257, 390, 391

Renonciat, Annie, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 382

Resende, Júlio, 114, 124, 250

Ribeiro, Aquilino, 34, 53

Ribeiro, João Manuel, 200

Ricardou, Jean, 176, 391

Ricoeur, Paul, 208, 391

Riscado, Leonor, 57, 68, 382

Rocha, Natércia, 117, 123, 382

Roda, Eugénio, 65

Rodari, Gianni, 60, 245

Rodrigues, Carina, 74, 86, 127, 145, 159, 160,
161, 184, 234, 237, 250, 256, 262, 305, 309,
369, 370, 382, 383

Roig Rechou, Blanca-Ana, 19, 69, 86, 87, 98,
99, 100, 104, 127, 236, 249, 342, 368, 369,
370, 382, 383

Rosenblatt, Louise, 293, 294, 311, 391

Rouault, Georges, 114

Rush, Oliver, 31

Ruy-Vidal, François, 43

S

Sá, Cristina Manuela, 77, 187, 391

Sáez Castán, Javier, 76
 Saint Exupéry, Antoine de, 75
 Saldanha, Ana, 60, 65
 Salisbury, Martin, 30, 31, 78, 383
 Samoyault, Tiphaine, 257, 391
 Santa Inês, 265
 Santo Agostinho, 208, 387
 Santos, Margarida Fonseca, 125, 363, 399
 São Bernardino de Siena, 266
 São Cristóvão, 265
 São Jerónimo, 265
 São João Batista, 265, 277, 432
 São Mateus, 277
 São Onofre, 265
 São Paulo, 128, 265, 268, 270, 271, 367, 376, 382, 387, 390
 São Pedro, 265, 268, 270, 271
 São Roque, 265
 São Sebastião, 266, 267
 São Tobias, 272, 273
 Saracho, Marta, 122, 363, 398
 Saramago, José, 60
 Schmeling, Manfred, 351, 391
 Schwarcz, Chava, 96, 383
 Schwarcz, Joseph, 85, 87, 91, 96, 383
 Scott, Carole, 17, 67, 73, 81, 87, 88, 91, 98, 100, 141, 150, 157, 160, 173, 183, 184, 185, 215, 217, 227, 380
 Sendak, Maurice, 16, 30, 37, 40, 57, 58, 172, 226
 Shavit, Zohar, 100, 383
 Shulevitz, Uri, 15, 47, 80, 81, 383, 384
 Silva, Gisela, 263, 264, 265, 384
 Silva, Luís, 64
 Silva, Sara Reis da, 49, 50, 52, 57, 61, 68, 69, 79, 111, 122, 126, 136, 147, 148, 160, 174, 185, 187, 196, 205, 206, 219, 228, 238, 242, 245, 256, 257, 258, 263, 266, 368, 369, 370, 384, 385

Silva, Susana, 53, 54, 129, 370, 385
 Silva-Díaz Ortega, Cecilia, 37, 67, 81, 90, 93, 94, 95, 178, 180, 303, 371, 373, 385
 Silverstein, Shel, 41, 61
 Sipe, Lawrence, 17, 19, 37, 67, 73, 82, 87, 90, 93, 94, 96, 151, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 309, 310, 311, 312, 321, 322, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 334, 341, 375, 380, 385, 386, 387, 434
 Sklenar, Zdenek, 115
 Smith, Jessie Willcox, 31
 Soares, Luísa Ducla, 55, 117, 121, 122, 125, 240, 245, 363, 368, 378, 382, 395, 397, 398
 Soares, Maria de Lourdes, 123, 125, 363, 364, 398, 399
 Soares, Maria Isabel Mendonça, 126, 363, 399
 Soto López, Isabel, 69, 127, 368, 369, 370, 382, 383
 Souza, Luciana, 86, 386
 Souza-Cardoso, Amadeo de, 250
 Stewart, Paul, 60
 Stierle, Karlheinz, 257, 391
 Styles, Morag, 293, 294, 296, 371
 Suari Obiols, Núria, 85, 386
 Swift, Jonathan, 239, 245

T

Tabernero Sala, Rosa, 258, 386
 Tan, Shaun, 60
 Tavani, Giuseppe, 203, 390
 Tê, Carlos, 129, 364, 399
 Tervarent, Guy de, 241, 391
 Thomson, Jack, 294, 295, 386
 Ticiano, 276
 Tojal, Maria Odete Tavares, 364, 398
 Tolmer, Alfred, 34
 Tolstoi, Lev, 114
 Töpffer, Rodolphe, 28

Torrado, António, 52, 55, 60, 117, 121, 125,
364, 395, 397, 399
Torrão, Marta, 56, 65, 71
Traça, Maria Emília, 209, 386
Trnka, Jiri, 115, 116
Trotman, Felicity, 78, 371

U

Ungerer, Tomi, 16, 37, 39, 40, 57, 58
Utton, Peter, 75

V

Vala, Jorge, 309, 310, 392
Valadas, Cristina, 56, 65
Van der Linden, Sophie, 17, 25, 26, 28, 30, 32,
34, 36, 43, 44, 67, 74, 76, 78, 82, 84, 89, 90,
91, 100, 151, 156, 164, 165, 168, 172, 212,
215, 216, 220, 225, 350, 386
Van Gogh, Vincent, 284, 287
Van Leeuwen, Theo, 85, 377
Velázquez, Diego, 282, 287
Velthuijs, Max, 46, 57, 60
Viana, Fernanda Leopoldina, 368, 373, 374,
379, 384, 385
Vieira, Alice, 53, 60, 121, 364, 397
Vieira, Cristina Coimbra, 304, 392
Vieira, Maria Adelina, 364, 397

Vilas-Boas, Gonçalo, 363, 365, 399
Villán, Óscar, 48
Voltz, Christian, 46, 60

W

Walsh, Maureen, 294, 295, 379
Warren, Austin, 18, 392
Watteau, Antoine, 276
Waugh, Patricia, 180, 182, 392
Wellek, René, 18, 392
Wildsmith, Brian, 38
Wilkie-Stibbs, Christine, 257, 386
Williams, Geoffrey, 144, 386
Wojciechowska, Danuta, 65, 126, 131, 133, 370
Wolf, Friedrich, 117, 364, 395
Wolfenbarger, Carol, 73, 96, 387
Wyeth, Newell Convers, 31

Y

Yin, Robert, 305, 392

Z

Zaparaín, Fernando, 51, 67, 79, 208, 387
Zee, Ruth Vander, 64
Zimler, Richard, 65
Ziraldó, 42

